ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

АРИСТОТЕЛЬ

ПОЭТИКА



ЛЕНИНГРАД
1927

В Б.


ACADEMIA

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

КЛАССИКИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

АРИСТОТЕЛЬ

ПОЭТИКА

ПЕРЕВОД, ВВЕДЕНИЕ
И ПРИМЕЧАНИЯ
Н. И. НОВОСАДСКОГО

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

Печатается по постановлению
Ученого Совета Академии.
Ученый секретарь *А. Сидоров.*

Типография «Красной Газеты» им. Володарского, Ленинград, Фонтанка, 57.

Ленинградский Гублит № 27233. Заказ № 5682. Тираж. 2100 экз.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Трудно указать другую такую же маленькую книжку, как Поэтика Аристотеля, которая столько бы раз переиздавалась, о которой так много было бы написано и которая имела бы такое большое влияние на целые литературные течения.

Со времени выхода в свет первого печатного издания Поэтики (1508) до настоящего времени появилось более 160 изданий этой книги с переводами и без переводов. Количество отдельных исследований и статей о ней, рассеянных в различных журналах, доходит до 500 слишком, а влияние Поэтики, хотя она была неправильно понята и неправильно истолкована, отразилось в литературных течениях XVI—XVIII веков в Италии, Испании, Франции, Англии, Германии и косвенным образом, через ложно-классическую французскую трагедию и французские поэтики, — в России.

Поэтика Аристотеля переведена почти на все европейские языки. Есть переводы ее также на еврейский, сирийский и арабский языки. Переводы Поэтики в Германии и Франции насчитываются десятками. Среди переводчиков встречаются имена таких выдающихся ученых, как Ибервег, Гомперц, Фален, Дасье, Бартелеми Сент-Илер и др. В последнее время интерес к Поэтике Аристотеля в Западной Европе опять оживился. Доказательством этого служат появившиеся уже после мировой войны переводы ее на немецкий, итальянский и английский языки и ряд статей о трагическом „катарсисе“ в специальных немецких и итальянских журналах.

В русской литературе числится три перевода Поэтики Аристотеля: Б. И. Ордынского (1854), В. И. Захарова (1885) и В. Г. Аппельрота (1893). Но полный и близкий к подлиннику у нас перевод только один — Аппельрота . Перевод Ордынского не полон. Ордынский перевел целиком только 18 глав, а остальные 8 дал отчасти в переводе, отчасти в изложении. Книга Захарова — не перевод, а далекий по

стилю, и нередко по смыслу, пересказ Поэтики. Последний по времени и лучший по близости к подлиннику — перевод Аппельрота. Но, несмотря на все его достоинства, этот перевод в некоторых местах неточен, а в некоторых даже неправилен. При таких условиях новый перевод Поэтики представляется далеко не лишним.

Предлагаемый ниже перевод сделан по изданию В. Криста, так как это издание является теперь, можно сказать, вульгатой Поэтики (Aristotelis de arte poetica liber. Recensuit Guil. Christ. Lips. 1910). В некоторых местах переводчик основывался на рукописном тексте Поэтики (XI в.), хранящемся в Парижской Национальной Библиотеке. Она издана в факсимиле французским ученым Анри Омоном (La poétique d'Aristote. Manuscrit 1741 fonds grec de la Bibliothèque Nationale. Preface de M. Henri Omont. Photolithographie de M. M. Lumieres. Par., 1891).

К конъектурам переводчик прибегал только в исключительных случаях. Все отступления от текста В. Криста отмечены особыми знаками (см. приложение VI).

ВВЕДЕНИЕ

I

Общий характер Поэтики Аристотеля. — Ее незаконченность. — Число частей Поэтики в ее первоначальном виде и время ее составления.

Поэтика — это лекции Аристотеля по теории поэтического творчества, читанные им в последние годы его жизни. К сожалению, они не были вполне обработаны автором. Аристотель не успел придать этому курсу той отделки и законченности, какой отличаются другие его труды. Во многих местах мы находим здесь беглые заметки, наброски мыслей, а не ту стройную, изящную в своей простоте речь, какой отличаются сочинения Аристотеля, окончательно подготовленные им к изданию. В Поэтике автор как будто спешит, торопится поскорее записать свои мысли, или набрасывает их вчерне. Иногда встречаются пропуски подлежащих и дополнений; в некоторых местах замечаются даже очень значительные пробелы, например, в 6-й главе мы не находим объяснения термина κάθαρσις, которое Аристотель в своей Политике (VIII 7, 1341b) обещал дать в трактате о Поэтике. С другой стороны здесь обнаруживается немало позднейших вставок как отдельных слов, так и целых предложений — результат работы комментаторов и переписчиков Поэтики.

Поэтика Аристотеля дошла до нас не только в испорченной форме, но и в неполной. Это видно из того, что в ней о комедии говорится только вскользь, между тем как в самом начале своего трактата Аристотель обещает говорить „о сущности поэзии и ее видах“.

Из всех видов поэзии здесь идет речь только о трагедии и эпосе и встречается несколько заметок о комедии. Кроме того, есть и внешние указания на то, что в первоначальном виде Поэтика состояла не из одной книги, как теперь, а из двух или даже трех. Об этом свидетельствует Диоген Лаэртский и другие древние авторы [1]).

---

[1]) Diog. Laert. V 1,24. Schol. Arist. I 43a Brandis, al.

Поэтика принадлежит к поздним работам Аристотеля. Он писал ее уже на закате своей жизни, в период между составлением Политики и Реторики. В Политике Аристотель говорит о Поэтике как о таком трактате, который он еще собирается написать, а в Реторике уже ссылается на нее [1]). Так как Политика была опубликована после 336-го года (в ней упоминается об убийстве Филиппа Македонского), а Реторика является последним трудом Аристотеля, умершего в 322 году, то составление Поэтики следует относить к промежутку между 336 и 322 годами до Р. Х.

II

Предшественники Аристотеля до Платона. — Платон и Аристотель.

Поэтика Аристотеля вся насыщена содержанием. В кратких, нередко отрывочных фразах, иногда как-бы брошенных мимоходом, высказываются глубокие мысли, тонкие наблюдения, остроумные замечания. Для этой небольшой книжки Аристотель использовал громадный материал. Пред ним раскрывалась грандиозная картина развития греческой поэзии, его анализу подвергались необозримые ряды созданий греческого словесного творчества. Он изучал с одинаковым вниманием и поражающие дивной красой произведения выдающихся поэтов и слабые попытки слабых дарований. Очень важно то, что в некоторых видах поэзии Аристотель мог наблюдать полный процесс их развития. К тому времени, когда он писал Поэтику, греческий эпос уже завершил весь путь своего развития и замер до поры его возрождения, а трагедия и комедия, достигши своего расцвета, клонились уже к упадку.

Аристотель не был первым исследователем развития форм греческой поэзии. Путь ему был уже расчищен и подготовлен.

Поэтика Аристотеля является результатом не только его личных наблюдений над родной ему литературой, но и работы над ее исследованием многих лиц и многих поколений [2]). Это увеличивает ее ценность и значение. Пифаго-

---

[1]) Polit., VIII 7,1341b; Rhet. I 11, 1372a, III 1, 1403b, 1404a, 1404b, 1405a.

[2]) О предшественниках Аристотеля в области исследования поэзии и эстетических учений древних греков см. E. Müller. Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau, 1834—37. J. Walter. Die Geschichte der Aesthetik im Altertum Leipz., 1893, W. Borner. Die Künstlerpsychologie im Altertum (Zeitsch. für Aesthetik, Hrsg. von Dessoir, Bd. VII). M. Polenz. Die Anfänge der griechischen Poetik (Nachrichten der Gesellschaft d. Wissensch. zu Göttingen, 1920, S. 230 ff). A. Rostagni. Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica (Studi Italiani di filologia classica, II, 1922, 1—147). Д. Сергиев. Из истории античной поэтики (Сборник Историко-Филолог. Общества при Институте кн. Безбородко в Нежине, т. IX, 1914, 1—18)

рейцы разрабатывали вопрос о мировой гармонии и их теория послужила основой учения о гармонии в более узкой сфере — в области слова. „О ритме и гармонии“, „О поэзии“ писал также Демокрит.

О тех же предметах писал софист Гиппий Элидский. Многие греческие ученые останавливали свое внимание на Гомеровском эпосе — Феаген Регийский, Дурид Самосский, Гермоген Эфесский, Пизистратовская Комиссия по изданию поэзии Гомера и др. Сам Аристотель ссылается в Поэтике на некоторых своих предшественников, называя их по именам: Евклид Старший, Гиппий Тазосский, Главкон, Протагор и Арифрад. Но для нас — это одни только имена, так как сочинения этих авторов не сохранились.

Кроме того, Аристотель нередко говорит о своих предшественниках и современниках в общей, неопределенной форме: „как некоторые думают“, или „как говорят“. Это большею частью те места, где Аристотель несогласен с мнением других, но по различным причинам не желает придавать своей полемике личного характера. Время, когда Аристотель составлял свою Поэтику, было временем оживленной литературной борьбы и споров по различным вопросам, относящимся к области поэзии. Это видно из той главы Поэтики, где он говорит о нападках критиков на поэтов и способах опровергать эти нападки (гл. 25).

Многим обязан был Аристотель своему великому учителю Платону. В некоторых случаях можно отметить сходство у Аристотеля с Платоном даже в самой форме, например, в тех местах, где Аристотель говорит, что трагедия „изображает действующих лиц“ [1]), что ее элементами являются сострадание и страх [2]), что создавать хорошие поэтические произведения может только или высоко одаренный от природы человек, или склонный к помешательству [3]) и мн. др. Сходство идет дальше. Самое деление поэзии на различные виды было намечено уже Платоном [4]). Аристотель развил его, дал ему более точные определения, более отчетливо установил границы и различия между отдельными видами поэзии. Термины κάθαρσις и μίμησις („очищение“ и „подражание“), которые имеют такое важное значение у Аристотеля, встречаются уже у Платона в различных его сочинениях. Все эти факты дали основание некоторым ученым утверждать, что Аристотель находился в полной зависимости от Платона по вопросам о поэтическом творчестве.

---

1) Poet., c. 3, Cf. Plat. R. P. X 5, 603 C.
2) Poet., c. 6, Cf. Plat. Phaed. 272 A.
3) Poet., c. 17, Cf. Plat. Phaedr. 245 E.
4) Poet., c. 1, Cf. Plat. R. P. II 373 B. al.

Особенно далеко пошел в этом направлении Финслер, который склонен лишать Аристотеля всякой оригинальности [1]). Но с этим мнением нельзя согласиться. Действительно, Аристотель пользовался той же терминологией, какую находим у Платона; действительно, он согласен с ним во многих положениях и повторяет иногда даже его выражения, но и в терминологию и в основные положения, касающиеся поэзии, Аристотель вносит свое оригинальное понимание, свой смысл, свое значение.

Во-первых, необходимо обратить внимание на то, что Платон не создал стройной и полной теории поэзии, как искусства. Его замечания о ней имеют случайный, отрывочный характер. Платон не посвятил поэзии ни одного из своих диалогов, да и не мог этого сделать принципиально, так как не придавал значения искусству вообще и словесному творчеству в частности. Искусство для Платона не имеет большой цены потому, что оно не ведет, по его мнению, к пониманию идей, а „подражает“ только тому, что дают чувственные восприятия. Художник и поэт, по Платону, далеки от чистого познания. Платон дошел до того, что в своем идеальном государстве он не находит места поэтам, кроме Гомера [2]).

Что касается терминов „μίμησις“ и „κάθαρσις“, то Аристотель придал им иное значение, чем Платон. У Платона „подражание“ во всяком творчестве должно восходить к отвлеченному миру идей, и такой характер носит у него творчество даже самого демиурга [3]). Аристотель, напротив, свел „подражание“ из области идей на землю и поставил его целью изображение действительной жизни. Несогласен Аристотель с Платоном и в понимании термина „очищение“.

Платон придавал ему моральное значение [4]), Аристотель — биологическое. Далее, относительно значения эпоса и трагедии Аристотель совершенно расходится с Платоном.

---

[1]) G. Finsler. Platon und die Aristotelische Poetik. Leipz., 1900. Предшественниками Финслера были P. Forchhammer. De Aristotelis Poetica ex Platone illustrata. Kiel, 1818. Ch. Belger. De Aristotele etiam in arte poetica componenda Platonis discipulo. Berol., 1872.

[2]) О взглядах Платона на поэзию см. Fr. Stählin. Die Stellung der Poesie in der Platonischen Philosophie. Münch. 1901.

[3]) Plat. RP. 596 B.

[4]) Plat. Cratyl. 405 A: „очищение, как во врачебном искусстве, так и в мантике преследует одну цель — сделать чистыми душу и тело человека“. Но необходимо заметить, что значение термина „очищение“ у Платона не вполне установлено. В других сочинениях он говорит иначе. То же можно сказать и о термине „подражание“: „Der Begriff der Nachahmung ist bei Platon ein sehr schwankender“ — J. Walter. Die Gesch. der Aesthetik, S. 442. — О различии терминов μίμησις у Платона и Аристотеля см. A. Abeken. De μιμήσεως apud Platonem et Aristotelem notione. Götting. 1876. — E. Zeller. Grundriss d. Geschichte d. griech. Philosophie. Münch., 1911, S. 208.

Последняя глава Поэтики (с. 26), в которой Аристотель доказывает превосходство трагедии над эпосом, — это скрытая полемика с Платоном, это опровержение взглядов Платона на трагедию и эпос.

Такая же скрытая полемика с Платоном проглядывает при внимательном изучении Поэтики и в некоторых других ее местах. В общем можно сказать, что Аристотель позаимствовал у Платона много материала, но сам возвел из него стройное здание и осветил это здание ярким и оригинальным светом своего гениального ума.

III

Термин „подражание" у Аристотеля. — Основы поэтического творчества по Аристотелю.—Трагедия, как живой организм.—Определение трагедии у Аристотеля. — Важнейшие мысли поэтики и ее общий характер.

Аристотель дал первую стройную теорию поэтического творчества, в которой он стал на реальную почву, сблизив поэзию с жизнью. Поэзия по Аристотелю — „подражание" жизни. Но он не настаивает на том, чтобы поэт рабски воспроизводил действительность. Поэт может творить (ποιεῖν) и создавать образы, стоящие и выше действительности и ниже ее. Аристотель вполне допускает как идеализацию типов, так, с другой стороны, изображение отрицательных сторон действительности в преувеличенном виде. Он идет дальше, он допускает даже изображение невозможного, потому что „невозможное бывает иногда возможным". Аристотель дает термину „подражание" широкое значение, и свободы творчества он нисколько не ограничивает. В таком смысле сказать, что поэзия — подражание действительности, вполне справедливо и с современной точки зрения. Все поэты, все художники брали и берут свой материал из действительности в ее прошлом или настоящем. Чувств, каких человек не переживает, и образов, каких он не видит, не может дать ни один поэт, как ни один музыкант не может дать звуков, переходящих за пределы нашего восприятия.

Вот в каком широком смысле следует понимать Аристотелевский термин „подражание". Этот термин близок к понятию „творчество", но заключает в себе еще элементы, характеризующие самое творчество, как акт з а в и с я щ и й от материала, почерпаемого из действительности.

Что же влечет поэта к работе, что заставляет его переживать муки творчества? Аристотель дает на это такой ответ: Подражание — это потребность не только человека, но и всякого живого существа, только человек наиболее склонен к подражанию (гл. 4). Таким образом Аристотель

ставит творчество в тесную связь с природой человека, в ней его основа. Эту основу творчества можно назвать биологической.

Из той же основы Аристотель выводит различные формы творчества.

Одни люди „по своей природе" более склонны изображать положительные стороны жизни, другие — отрицательные. Вследствие этого — говорит он — являются два вида поэзии: серьезный и шутливый, эпос и сатира, а в дальнейшем их развитии — трагедия и комедия.

Представив в общих чертах развитие трагедии и комедии, Аристотель подробно останавливается в дошедшей до нас части Поэтики на трагедии. Нельзя не обратить внимания на то, что он смотрит на создания словесного творчества как на живые организмы. Трагедия, по выражению Аристотеля, „выросла" из песен, исполнявшихся запевалами дифирамба. Он употребляет здесь слово „расти" (αὐξάνειν), то слово, которое в греческом языке обозначает органическое развитие всякого живого существа. Трагедия живет своей особой жизнью. Деятельность поэтов и развитие трагедии — это две различные, хотя и связанные между собою области. Поэты развивали то, что „рождалось" в трагедии.

Мысль Аристотеля о том, что отдельные виды словесного творчества имеют свою особую жизнь, которая не совпадает с деятельностью поэтов, а наоборот, влияет на них и направляет их работу, заслуживает большого внимания и требует еще разработки и освещения.

После краткой, но глубокой по содержанию, заметки о росте трагедии Аристотель переходит к определению понятия о трагедии (гл. 6). Несмотря на всю сжатость, это определение представляет самые существенные черты греческой трагедии, и все позднейшие попытки дать иное определение ее, даже попытка одного из величайших современных знатоков истории греческой литературы, немецкого ученого Вилямовица-Мёллендорфа, уступают тому, что находим у Аристотеля [1]). Тут сгруппированы все типичные черты греческой трагедии и дано их объяснение. Необъясненным и неясным остается только одно — понятие о трагическом очищении, о „катарсисе". Подробнее об этом вопросе будет сказано ниже.

Не имея возможности проследить здесь все содержание Поэтики, остановимся на важнейшем.

---

[1]) U. Wilamowitz-Möllendorff. Einleitung in die attische Tragödie. Münch., 1907, S. 107: „Eine attische Tragödie est ein an sich abgeschlossenes Stück der Heldensage poetisch bearbeitet in erhabenem Stile für die Darstellung durch einen attischen Bürgerchor und zwei bis drei Schauspieler und bestimmt als Theil des öffentlichen Gottesdienstes im Heiligtume des Dionysos aufgeführt zu werden".

Аристотель устанавливает то положение, что между прозой и поэзией различие не в форме — не в том, что одно написано стихами, другое простой речью. Различие между ними гораздо глубже. „Если историю Геродота переложить в стихи, то все таки это будет история в метрах, так же как и без метров“. А между тем, даже в настоящее время принципом деления словесных произведений на поэзию и прозу большей частью является их форма, и многие поэтические произведения считаются прозаическими только потому, что они написаны не стихами.

Аристотель указал на присутствие драматического элемента в эпосе. Эта мысль после него совершенно заглохла на многие века, и только в конце прошлого века некоторые немецкие ученые начали выяснять драматические элементы в гомеровских поэмах (Эрих Бетэ и др.).

Интересна высказанная Аристотелем мысль, что истинным поэтом может быть только гений, или человек склонный к помешательству. Справедливость этой мысли подтверждается биографиями выдающихся писателей и исследованиями известного итальянского ученого Ломброзо.

Аристотель обращает особенное внимание на то, что в трагедии главное — действие, а не фабула. Об этом он говорит в нескольких местах, вероятно, потому, что по данному вопросу некоторые современные ему теоретики поэзии высказывали иное мнение.

В Поэтике указано значение переживаний самим поэтом того, что он изображает. Вызывать у читателя те или другие чувства лучше всего может тот, кого они волнуют. Очень важна также брошенная Аристотелем как бы мимоходом заметка о влиянии на поэта публики, для которой составляется драма, и актеров, которые будут ее исполнять. Жизнь драмы в связи с этими условиями, несомненно, очень интересна; но, к сожалению, такая постановка вопроса, при которой были бы взяты во внимание эти условия, встречается исключительно редко. А в отношении греческого театра, можно сказать, впервые встречаем ее у Фликингера [1]).

Почти совершенно незамеченными прошли наблюдения Аристотеля над языком и его терминология в этой области. Ему несомненно были известны основные законы артикуляции. Он употребляет уже термин ударные звуки, который впоследствии был забыт. Ему ясно было, что слово получает свое определенное значение только в связи с другими словами, в предложении. Такой взгляд правилен и в настоящее время. Не устарели его замечания и о том,

---

[1]) Roy C. Flickinger. The greek Theater and its Drama. Chicago, 1922, ed. 2-e, p. 162 (the influence of actors).

какому виду словесных произведений могут быть наиболее подходящими те или другие слова.

В общем Аристотель признал и оценил то громадное значение формы для произведений слова, на которое у нас обращено внимание только в последнее время, когда началась работа над детальным изучением стиля и законов гармонии слова.

Много ценных и глубоких мыслей, высказанных Аристотелем в Поэтике, прошло или незамеченными, или совершенно непонятыми. С другой стороны, ему были навязаны некоторые правила, которых он не устанавливал. Сюда относится известный закон о соблюдении в трагедии трех единств: места, времени и действия.

Но об единстве места Аристотель нигде не говорит. В греческой трагедии это единство не соблюдалось, и мы видим трагедии, в которых место действия меняется, если это требуется развитием действия (Евмениды Эсхила, Финикиянки Еврипида и др.).

Единство времени Аристотель определяет в таких словах, которые допускают широкое толкование. Он указывает на то, что трагедия старается закончить свое действие в течение одного круговорота солнца. Но это не принцип, не требование, а вывод, вытекавший из наблюдений над греческой трагедией, при постановке которой на сцену необходимо было подчиняться несовершенству технических условий. По Аристотелю самый лучший предел времени для трагедии тот, в течении которого может быть вполне выяснен переход от одного положения к другому и таким образом закончена развязка действия. Он ставит для времени, охватываемого трагедией, не внешние, а внутренние границы.

Остается одно требование — единство действия. Аристотель действительно настаивал на нем, точно определив, какой смысл соединял он с этим термином. Это — требование внутренней цельности действия и устранения фактов, не имеющих непосредственного значения для развития действия; это — выдержанность типов действующих лиц до такой степени, чтобы даже непоследовательное было таковым в силу его внутренней организации. Едва ли кто будет оспаривать необходимость такого единства.

Нет возможности проследить здесь, в кратком введении, все содержание Поэтики, все то, что не было достаточно выяснено и оценено в течение целых веков. Скажем словами Аристотеля: περὶ μὲν οὖν τούτων τοσαῦτα ἔστω ἡμῖν εἰρημένα.

Что касается общего типа Поэтики, то многие приписывают ей характер нормативный. Начало этому положил уже Скалигер. Таковой она должна бы являться по самому своему назначению, как курс теории искусства. Но глубокий

и свободный ум Аристотеля отверг этот тип. Он соединяет метод нормативный с историческим. Он высказывает в форме требований и правил те положения, соблюдение которых признает необходимым по самой сущности явления. В других случаях он говорит о тех или иных сторонах литературных произведений только как о формах, которые наблюдаются в данное время или наблюдались раньше, но не представляют собой непреложных образцов, которым необходимо следовать. Эти черты характеризуют Поэтику Аристотеля как историко-нормативную.

IV

Вопрос о трагическом очищении.—Главные типы решений этого вопроса.—Мнения Лессинга, Бернайса, Ленерта и Гаупта.—Критика этих мнений.

В конце определения понятия о трагедии Аристотель говорит, что она „посредством сострадания и страха производит очищение таких чувств" (гл. 6). Эти слова не совсем ясны, и, к сожалению, предложенное Аристотелем объяснение их в Поэтике не сохранилось.

Вследствие этого возник вопрос о том, что такое трагическое „очищение", представляющий проблему, по сложности и разнообразию решений напоминающую Гомеровский вопрос [1]). С половины XVI века, со времени появления комментариев к Поэтике, составленных итальянским ученым Маджи [2]), по вопросу о катарсисе образовалась громадная литература. Так как проследить даже в самых общих чертах все статьи и заметки, относящиеся к катарсису, нет никакой возможности в пределах нашего „Введения", то мы остановимся только на важнейших типах решения этого вопроса.

Все решения можно свести к четырем основным группам. 1 — Этическая теория, наиболее ярким выразителем которой является Лессинг. 2 — Медицинская теория, обоснованная Бернайсом. 3 — Теория возбуждения страстей (Sollicitations-Theorie), развитая Ленертом. 4 — Чисто интеллектуалистическая теория (rein intellektualistisch), выдвинутая Гауптом.

По мнению Лессинга, трагедия должна очищать аффекты от их крайностей и обращать их в добродетельные склонности. „Так как по обе стороны каждой добродетели — пишет Лессинг — по учению этого философа (т. е. Аристотеля) расположены крайности, между которыми она находится, то трагедия, чтобы обратить наше сострадание в добродетель, должна быть в состоянии очистить нас от обеих крайностей сострадания. То же следует сказать и относительно страха.

---

[1]) См. приложение V *В*: Важнейшая литература по катарсису.

[2]) V. Maddius. In Aristotelis librum de arte poetica communes explanationes. Venet. 1550.

Тому, кто не боится, она показывает, что и он может подвергнуться таким же бедствиям, как тот, кто выведен на сцену. Тем, кто боится, она указывает, что человеческая жизнь подчиняется законам страдания, которым человек должен терпеливо покоряться и противополагать страданиям мужественное, твердое сердце. Тем, кто нечувствителен к страданиям других, она показывает, что и сам он может попасть в такое-же положение, а помогая другим, он подготовляет себе помощь. Тех, кто слишком сострадателен, она учит, что излишняя чувствительность ослабляет энергию и лишает нас силы. Это учение раскрывается в Политике, где Аристотель пользуется тем же термином „Κάθαρσις“ [1]).

Мнение Лессинга о том, что Аристотель имеет в виду нравственное влияние трагедии, в основе своей не оригинально. Ту же мысль в несколько иной форме высказал Маджи в комментариях к Аристотелю, вышедших в свет в 1550 году. Маджи говорит, что благотворное влияние трагедии должно быть направлено на такие пороки, которые роняют достоинство человека, как гнев, корыстолюбие и т. п. И Маджи, как видим, признавал за трагическим катарсисом моральное значение. Так же думал Корнель и некоторые другие западно-европейские писатели, но их мнения не были так обстоятельно изложены, как у Лессинга. Лессинг выдвинул эту точку зрения как бы вновь, и его влияние долго было господствующим. Оно послужило исходным пунктом множества исследований о катарсисе, которые большею частью представляют только незначительные варианты к нему и поправки. Но эта теория слабо обоснована, так как греческая трагедия, как и всякая другая, не ставила своей целью морали. Драматург — не моралист, не проповедник, и сам Аристотель нигде не указывает на то, что зритель или читатель трагедии становится нравственно выше [2]).

Гораздо ближе к Аристотелю стал Я. Бернайс в исследовании: „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie“. Berl., 1857. Он старался разрешить вопрос о смысле и значении трагического катарсиса на основании слов самого Аристотеля. В Политике VIII 7,5, 1342 Аристотель говорит о том влиянии, какое могут оказывать музыка и пение на людей впечатлительных, склонных к энтузиастическому порыву: „Мы видим, что когда они

---

[1]) Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. Перев. И. П. Рассадина. Москва, 1883, стр. 385.

[2]) О теории Лессинга см.: I. Walser. Lessings und Göthes charakteristische Anschauungen über Katharsis. Berl., 1872. O. Weddingen. Lessingstheorie der Tragödie. Berl., 1876. H. Baumgart. Aristoteles, Lessing und Göthe Leipzig. 1877. W. Oehlke. Lessing nnd seine Zeit. Münch., 1919, II. 106 H. K. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipz 1914—1924 (в разных местах).

наслаждаются волнующими душу песнями, то под влиянием священных песнопений становятся как бы достигшими исцеления и очищения".

„То же самое неизбежно переживают люди сострадательные, боязливые, и вообще расположенные к различным аффектам, насколько каждый подвержен таковым. И у всех получается некоторое очищение и облегчение, соединенное с удовольствием".

Из этих слов Бернайс делает вывод, что Аристотелевский термин κάθαρσις, очищение, имеет значение κούφισις, облегчение от аффектов сострадания, страха и подобных им. Трагедия, вызывая эти аффекты силою сценического действия и доводя их до крайнего напряжения, облегчает душу, успокаивает ее. Таким образом термин κάθαρσις имеет у Аристотеля не моральное, а патологическое значение.

Теория Бернайса создала эпоху в объяснении вопроса о трагическом очищении. К ней, как к теории Лессинга, примыкает целый ряд статей и заметок, содержащих дополнения и поправки. Так, напр., Эгжер замечает, что Аристотель говорит здесь только о частичном, относительном устранении аффектов сострадания и страха, и об очищении таким образом того, что еще остается от них в душе человека, т. е. тех тяжелых, вредных последствий, какие могут возникать вследствие переживаний страха и сострадания и подобных им аффектов [1]).

Исходя из того же места Политики Аристотеля, на котором основывает свою теорию Бернайс, немецкий ученый Г. Ленерт предложил теорию, — правда, не новую, — которую он называет теорией возбуждения (Sollicitationstheorie [2]). Соглашаясь с Бернайсом, что термин κάθαρσις имеет в Поэтике значение κούφισις, Ленерт привлекает для объяснения своего взгляда одно место из схолий Порфирия к Гомеру, где Порфирий ставит вопрос, почему Гомер начал Илиаду с такого зловещего слова как „гнев" [3]). Порфирий объясняет это так: „во-первых, для того, чтобы очистить от аффектов охваченную ими часть души; чтобы привлечь внимание слушателей к своему рассказу, и, в виду описания ужасов войны, приучить нас мужественно переносить аффекты; во-вторых — чтобы сообщить своему прославлению войны больше правдоподобия". Второй мотив не ясен, но в данном случае имеет значение только первый мотив. Ясно, что Порфирий говорит здесь под влиянием учения Аристотеля об очищении аффектов посредством самих аффектов.

---

[1]) E. Egger. Katharsis - Studien. Wien, 1883 S. 28.
[2]) G. Lehnert Zur Aristotelischen κάθαρσις (Rhein. Mus. 1900, S. 112).
[3]) Anecdota graeca. Ed. Schrader, II 5.

Каким же образом аффекты могут производить очищение от них самих? Для решения этого вопроса — пишет Ленерт — нужно обратить внимание на то, что настроение человека не всегда бывает ровным и неизменным. Иногда под влиянием тяжелых обстоятельств, иногда даже совершенно безотчетно, душу человека охватывает мрачное настроение. Если оно достигнет высокой степени напряжения, так сказать прорвется, то вслед за бурными порывами аффектов наступает их ослабление. А если аффекты не достигают высшей силы, то иногда могут долгое время тяготить человека. Уже древние поэты говорят об успокаивающем влиянии слез: „Как сладки слезы для несчастных" — сказал Еврипид (Троянки, ст. 608). Гомер также обратил внимание на то, что у страдающего иногда является потребность проявить свое горе внешним образом. На это указывает выражение „наслаждаться рыданиями" (τέρπεσθαι γόοιο).

Далее Ленерт указывает на то, как быстро действуют сильные аффекты на нежную детскую душу. Вслед за усилением аффекта, вслед за горькими слезами ребенок успокаивается, его горе проходит и наступает веселое настроение. Отсюда становится ясным, как может влиять трагедия на зрителя и каким образом она доставляет ему облегчение от аффектов. Она доводит аффекты до такой степени напряжения, что вслед за этим естественно должна наступить реакция, и в душе человека является облегчение. Конечно, не может быть и речи об успокоении аффектов навсегда, даже на долгое время. Аристотель вовсе не хочет сказать, что после представления трагедии у людей наступает нечувствительность, апатия. Он имеет в виду только тот факт, что мрачное настроение лучше всего разрешается посредством усиленного напряжения аффектов [1]).

Наконец С. Гаупт выдвинул оригинальную теорию по вопросу о трагическом катарсисе, которую он называет „чисто интеллектуалистической" (rein intellektualistisch [2]). Гаупт указывает на то, что „эстетические и эстетическо-интеллектуалистические" настроения не всегда могут быть вызваны у зрителей и слушателей трагедии — следовательно, это действие не является типичным ее действием. Если определение трагедии должно иметь общее значение и прилагаться ко всякой трагедии, к производимому ею действию, то, по мнению Гаупта, возможно только одно понимание термина „очищение" — чисто интеллектуалистическое. Слово κάθαρσις

---

[1]) Та же мысль была высказана раньше Ленерта А. Дёрингом: Der Zweck der Tragödie — пишет он — und des Epos besteht also in der Erregung von Lust durch Sollicitation zweier an sich mit Unlust verbundenen Affekten (A. Döring. Die Kunstlehre des Aristoteles, Iena 1876, S. 127).

[2]) S. Haupt. Die Lösung der Katharsis — Theorie des Aristoteles. Znaim, 1911.

в приложении к трагедии у Аристотеля Гаупт принимает в значении „просвещение“ (Aufklärung). На основании одного места из диалога Платона Федр (с. 13) он доказывает, что этот термин заимствован из области мистерий. Посвящение в мистерии имело главной целью просвещение посвящаемого. „Непосвященный в мистерии (ἀμύητος) является в греческом языке понятием противоположным слову „очищенный“ (κεκαθαρμένος). Тот, кто не знал учения мистерий, был ἀμύητος, а когда ему сообщали сокровенные для других тайны мистерий и вводили в среду посвященных, он делался уже κεκαθαρμένος, он достигал того, что обозначалось термином κάθαρσις, он получал знание. По мнению Гаупта отсюда, из области мистерий, внес свой термин Аристотель.

Но какое же „просвещение“, какое поучение выносит зритель из трагедии? Он видит на сцене потрясающие действия, которые вызывают у него сострадание и страх. Ему делается ясным, что и он может подвергнуться таким же бедствиям, если будет действовать так, как действуют страдающие герои трагедии. Трагедия как-бы рассеивает тот туман (Nebel), который находится пред глазами зрителя и скрывает от него его судьбу; и он в ужасе видит, что и сам стоит на краю пропасти, в которую уже упал другой. Но он чувствует облегчение, потому что не зашел так далеко, как герой трагедии, и для него еще возможно спасение.

Вот главнейшие теории по вопросу о трагическом очищении. Вокруг них необозримыми рядами группируются менее крупные и менее оригинальные труды, среди которых многие имеют свое значение, как добавления и доказательства справедливости той или иной теории.

О теории Лессинга уже была речь выше. Она давно опровергнута, но не отвергнута, и теперь есть еще ученые, признающие ее правильной [1]). Не убедительна и теория Гаупта. „Просвещение и поучение“, о которых он говорит, возможны только в том случае, когда зритель находится в таком же положении или близком к тому, в каком изображен герой трагедии; в противном случае, урок, вынесенный из трагедии, не может иметь приложения. Да и вообще театр — не школа жизни.

Прочнее других обоснована теория Бернайса и примыкающая к ней теория Ленерта. Наиболее правильным, по моему мнению, представляется тот взгляд, что трагедия, по Аристотелю, успокаивает душу созерцанием тяжких страданий, доводя чувства сострадания и страха за героя трагедии до крайней степени, после чего наступает реакция, успокоение. Успокоению от созерцания трагедии Аристотель придает большое значение. Поэт должен своим произведе-

---

[1]) Напр. Медерик-Дюфур, Р. фон-Готтшал и др.

нием вызывать удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, говорит он [1]).

У Афинея (Athen. VI, 223 B) сохранился отрывок из одной комедии Тимокла (IV в. до Р. Х.), в которой этот поэт говорит о благотворном влиянии трагедии на тех, кого постигают несчастья. Несчастные, увидев страдания других, утешаются. „Бедняк, увидев Телефа, легче переносит свою бедность; успокаивается больной, видя помешанного Алкмэона, и страдающий глазами, увидев Финеид. Умер ребенок—утешает Ниоба; хромой—посмотри на Филоктета, несчастный старик—на Ойнея“ [2]). Действительно, мысль о том, что страдают и другие, влияет на людей более успокоительно, чем всякие другие утешения.

Что касается происхождения термина κάθαρσις, то более вероятным кажется, что Аристотель заимствовал его из области религии, мистерий, чем из области медицины, потому что трагедия возникла у греков на почве религии, и „страсти“ Диониса были основой дифирамба, от запевал которого развилась трагедия. Должно обратить внимание и на то, что трагедия была всегда связана с культом Диониса, и драмы ставились на сцену в Афинах не во всякое время, а только на праздниках этого божества.

Но соглашение по вопросу о трагическом катарсисе в науке еще не установилось. В последнее время опять явился ряд статей в немецкой литературе, посвященных этому вопросу и, несомненно, он еще долго будет различно решаться. Текст в данном месте темен и не сохранился вполне. По вопросу о катарсисе Э. Фаге остроумно заметил: Il ne faut jamais reprocher à quelqu'un de n'avoir compris la κάθαρσις [3]).

V

Исторические судьбы Поэтики Аристотеля.—Поэтика в Греции и Риме.—Поэтика у сирийцев и арабов.—Поэтика в Италии, Испании, Франции, Англии и Германии.

Великие мысли не погибают бесследно. Поэтика Аристотеля не умерла с ее автором. Следы ее влияния замечаются и в ближайшее к Аристотелю время в его родной литературе, и в последующие времена в литературных тече-

---

[1]) Poet. c. 14, 1453 b. Cf. Rhet. VII, 1342 a.

[2]) Б. В. Варнеке. К вопросу о „κάθαρσις“ (Журн. Мин. Народн. Просвещ. Т. 355, 1904, стр. 483 сл.) Б. В. Варнеке сопоставляет со словами Тимокла объяснение трагического очищения у Целлера (Zeller, Die Philos. der Griechen 1 th. 2 Abt S 616). Сравн. Plut. Sympos. III, 8, где Плутарх говорит об успокаивающем влиянии печальных песен (θρηνῳδία), сопровождаемых заунывной игрой на флейте.

[3]) E. Faguet. La tragédie française au XVI siècle. Paris, 1912 p. 50.

ниях других народов. Это влияние то замирает, то возрождается опять. Причины такого явления кроются не столько в самой Поэтике, не столько в содержании и характере высказанных в ней мыслей, сколько в характере массовых литературных направлений различных времен, зависевших в свою очередь от различных социальных и бытовых условий. Бывали периоды, когда Поэтика была совершенно чужда текущей литературе; наступали другие времена—и она получала жизненное значение. О ней писали, спорили, ее отвергали, ей руководились, насколько могли понять ее и усвоить по условиям момента. Каждый век, даже каждое поколение понимали Поэтику Аристотеля иначе, „по своему".

Эгжер говорит, что Поэтика после Феофраста была в Греции забыта [1]). Действительно, ссылки на Поэтику в позднейшей греческой литературе встречаются редко; но это объясняется не тем, чтобы о ней забыли или относились к ней с пренебрежением, а тем, что не было запросов к ней со стороны самой жизни. Те виды греческой литературы, о которых главным образом трактовала Поэтика,—трагедия и комедия, — после смерти Аристотеля, в период Александрийский и Римский, замерли. Утрата Грецией ее политической самостоятельности и некоторые другие причины, лежавшие в самой сущности этих видов поэзии и в характере умственной жизни Греции этих времен, повлияли на их замирание. К Поэтике Аристотеля могла обращаться не кипучая литературная деятельность, а литературная теория. И мы видим, что Поэтикой Аристотеля несомненно руководился в своих суждениях о достоинствах и недостатках трагедии известный греческий критик Аристофан [2]).

Непосредственное знакомство с Поэтикой видно у Плутарха [3]) и Афинея [4]). У этих авторов встречаются не только мысли, но даже выражения, заимствованные из Поэтики.

В Риме с поэтическим наставлением, между прочим и о трагедии, выступил Гораций в своем знаменитом „Послании к Пизонам". В этом произведении встречаются некоторые мысли, высказанные Аристотелем, но сходство между ними неполное [5]). Едва-ли найдется в „Послании к Пизонам" хотя бы одно место, о котором можно с уверенностью

---

[1]) E. Egger. Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs. Paris, 1886. 2-e éd., 554.

[2]) О влиянии Аристотеля на Аристофана см. G. Trendellenburg, Grammaticorum graecorum de arte tragica iudicium, Bonnae, 1867.

[3]) Plut De glor. Athen. 3. Cf. Aristot. Poet, C. 1, 1447 a.

[4]) Athen. XI 505. Cf. Poet. c. 1, 1447 b.

[5]) Сравн., напр., Horat. De arte poet. v. 103 sq. и Poet. c. 17. Л. Горкевич в статье „Взгляд Аристотеля и Горация на поэзию" (Гимназия, 1894, стр. 447—470) доказывает, что Поэтика Горация стоит близко к Поэтике Аристотеля. С этим нельзя согласиться.

сказать, что оно заимствовано непосредственно из Поэтики Аристотеля. Гораций был знаком с ней, повидимому, только по изложению Неоптолема Паросскаго, как говорит его комментатор Порфирион.

Затем беглые упоминания о Поэтике Аристотеля встречаются у Боэция (IV в. [1]) и Симплиция (VI в. [2]). После этого упоминаний о Поэтике в известной нам литературе не находим до IX века.

Поэтика Аристотеля воскресает в IX веке у сирийцев, а от них переходит к арабам. Первый перевод Поэтики на арабский язык с сирийского [3]) был сделан около 930 года несторианцем Абу'л-Башар-Матта.

Другой перевод был сделан якобинцем Яга-Бен-Ади, умершим в 973 году. Этот перевод хранится теперь в Парижской Национальной Библиотеке, cod 882 Ar [4]). Арабские переводы Поэтики стояли в связи с общим увлечением арабов греческой философией, но едва-ли они имели какое-нибудь практическое значение, так как арабская поэзия сильно отличается от поэзии греческой. Более популярной у арабов была парафраза Поэтики, сделанная Аверроэсом.

Западная Европа познакомилась впервые с Поэтикой Аристотеля в XIII веке в латинском переводе испанского ученого Германа Аллемана. Этот перевод был сделан не с греческого, а с арабского языка. Но и этот перевод не пробудил сразу большого интереса к Поэтике Аристотеля. Для нее не наступило еще время, не было благоприятных для нее литературных и культурных условий.

Эти условия раньше всего появились в Италии, где началось возрождение наук и искусств и раньше чем в других местах Европы проявился интерес к античному миру. Влияние Аристотеля впервые замечается в трагедии итальянского поэта Триссино „Софонисба", вышедшей в свет в 1515 году. А в его Поэтике (1529 г.) уже находятся ссылки на то место Поэтики Аристотеля, где говорится, что трагедия старается ввести действие в пределы одного круговорота солнца (5 гл.). Отсюда Триссино делает вывод о не-

---

[1]) Boet. Comm. in librum Aristotelis de interpretatione, 1, 290 („Aristoteles in libris, quos de arte poetica scripsit").

[2]) Schol. Aristot. 1. 43a 12 Brandis. Симплиций говорит о двух книгах Поэтики. Cf. Schol Aristot. 1. 25 b, 17.

[3]) Сирийский перевод Поэтики, приписываемый Гонаину, жившему в IX в., сохранился в рукописи Флорентинской Библиотеки, Cod. LXXIX Medic.

[4]) О переводах Поэтики на арабский язык см. M. Steinschneider. Die arabischen Uebersetzungen aus dem Griechischen (Centralblatt f. Bibliothekswesen. Beiheft V, 1889, 1—32; XII, 1893, 1—116). — Перевод Матты издал D. Margoliouth. Analecta Orientalia ad Poeticam Aristotelis. Lond, 1887.— О переводах на арабский язык Поэтики Аристотеля см. также в статье П. Шустера, Поэтика Аристотеля (Журн. Мин. Нар. Прос. 1875, т. 177, Отд. Класс. Филол., 37—68).

обходимости соблюдать единство времени, замечая, что этого правила не соблюдают некоторые невежественные поэты (indotti poete). Затем П. Веттори выдвигает в своих комментариях к Поэтике закон единства места и действия, (1560), хотя об единстве места Аристотель ничего не говорит; а Кастильветро в 1570 году объединяет все три закона: единства места, времени и действия [1]).

Знакомство с Аристотелем заметно также у Фракасторо, в его „Naugerius sive de poetica dialogus“ (1555) и у Торквато Тассо в его „Discorsi dell'arte poetica“ (1588 [2]).

Таким образом у итальянцев Поэтика Аристотеля проникает в XVI веке не только в теорию поэтического творчества, но и в самую поэзию.

В Испании долго велась борьба между сторонниками национальной и ложно-классической драмы. Но все таки идеи Аристотеля, хотя и в частичном виде, понемногу проникают в испанскую литературу. С Поэтикой Аристотеля был хорошо знаком испанский писатель, врач и поэт, Алонсо Лопес Пинчино. Он составил в форме писем комментарии к Поэтике Аристотеля: „Filosophia antigua poetica“. Madrid, 1596. Этот трактат вскоре стал библиографической редкостью, — доказательство его успеха и широкого распространения [3]).

Затем влияние Аристотеля замечается в Поэтике Табля (Tablas, Poeticas. Cascales, 1604). Но ни у Лопеса, ни у Табля не говорится об единстве места. Впервые в Испании все три единства выступают в небольшой статейке Тирсо да Молина, напечатанной в 1624 г. в Cigarolles de Toledo. Затем Хусепэ Антонио Гонсалес де Салас с „удивительной тонкостью“, по замечанию Джемса Келли, комментирует Поэтику Аристотеля в сочинении „Nuova idea de la tragedia“, вышедшем в свет в 1633 году [4]).

Во Франции в XVI веке была благоприятная почва для проникновения Поэтики Аристотеля). В Парижском университете читались лекции по греческой и римской литературе, большею частью на латинском языке. Были там в то время такие выдающиеся филологи, как Скалигер, Бюкенен, Бюдэ и др. Из стен учебных заведений будущие поэты могли

---

[1]) H. Breitinger. Un passage de Castelvetro sur l'unité de lieu Revue Critique de l'histoire et de la littérature, 1879, XIII, 478.

[2]) См. A. Gudemann. Aristoteles. Ueber die Dichtkunst, XVI.

[3]) Джемс Келли. Испанская литература. Перевод С. Кулаковского, Москва-Ленинград. 1923, стр. 196.

[4]) Джемс Келли. Испанская литература, стр. 237.

[5]) См. A. Ebert. Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im XVI Jahrhundert. Gotha, 1856. E. Egger. L'hellénisme en France. Paris, 1862. E. Faguet. La tragédie française au XVI siècle. Paris, 1912. H. Morf. Geschichte der französischen Litteratur im Zeitalter der Renaissance. Strassb., 1914, 2-e Aufl.

выносить сведения об античной литературе и античных мифах. В учебных заведениях ставились драмы-мистерии на латинском языке, и сюжеты их нередко почерпались из античной жизни. Поэтика Аристотеля в это время была уже напечатана далеко не первым изданием, и, вероятно, она читалась в высших учебных заведениях, хотя прямых указаний на это не имеется. Но, во всяком случае, она была известна во Франции в половине XVI века. Влияние ее отражается уже на первых моментах развития французской драмы. Этьен Жоделль, автор первой французской ложноклассической трагедии „Клеопатра", вышедшей в свет в 1552 году, обнаруживает знакомство с учением Аристотеля о трагедии. Вскоре после появления „Клеопатры" вышла в свет в 1561 году „Поэтика" Ю. Скалигера, имевшая большое влияние на французскую литературу [1]). Эта Поэтика составлена на основании образцов античной литературы и пропитана примерами из нее. Скалигер был хорошо знаком с Поэтикой Аристотеля. В некоторых местах он дает близкий к тексту пересказ ее (напр. гл. III с. 97, VII с. 4). Скалигер называет Аристотеля „imperator noster, omnium artium dictator perpetuus" (гл. VII, с. 10 p. 359), но это не мешает ему ближе следовать латинским образцам и иметь в виду более Сенеку, чем греческую трагедию, на которой основаны выводы Аристотеля. Это объясняется тем, что литература и культура римлян были ближе французам, чем культура и литература греческие. Поэтика Скалигера имела большое влияние на французскую литературу. Ею долго руководились и долго извлекали из нее различные правила поэтического творчества.

Первой французской драмой, в которой строго проведены все три единства, была трагедия Ж. де-Мэрэ (J. de Mairet) „Софонисба", вышедшая в свет в 1629 г. С этого времени приписанное Аристотелю требование трех единств все более укрепляется во Франции. Оно проводится в трагедиях Жака де ла Тайля (Jaques de la Taille) и вносится в его Поэтику [2]). Значение их доказывается также в целом ряде различных Поэтик, напр., П. Ронсара [3]), Воклена де ла Френэ и др. [4]).

---

[1]) I. Caesaris Scaligeri. Poetices libri septem. Lips, 1561.

[2]) J. de la Taille. Art de la tragédie. Paris, 1572 (помещено в предисловии к трагедии Саул. Там, между прочим, говорится: „Il faut toujours representer le jeu en un même jour, en un même temps et en un même lieu".

[3]) P. de Ronsard. Abregée de l'art poétique. Paris, 1563.

[4]) I. Vauquelin de la Fresnaye. L'art poétique français. Paris, 1604 G. Pellissier. L'art poétique de Vauquelin de la Fresnaye. Paris, 1885. О других французских Поэтиках см. K. Borinski. Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland. 1886. H. Morf. Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance. Strassb., 1914, 240 f.

В 1636 г. была поставлена на сцену трагедия Корнеля „Сид“, имевшая громадное влияние на французскую драму ближайшего к ней периода. По замечанию Лансона, она „окончательно установила понятие о классической трагедии“. Корнель дал не только образец трагедии, но и ее теорию, примыкающую к теории Аристотеля. Его „Discours sur l'utilité du poême dramatique et de ses divers parties“ обнаруживает близкое знакомство с Поэтикой Аристотеля. Нельзя не признать, что Корнель стоял на более правильном пути и лучше понимал Аристотеля, чем многие другие французские писатели, как, напр., Буало. Он дает довольно широкие границы требованию единства места, а единство действия понимает почти так же, как Аристотель [1]).

Учение о трех единствах получает узкую догматическую форму в Поэтике Буало-Депрео, широко распространившейся во Франции и ставшей как-бы каноном поэзии [2]). Такие крупные таланты, как Расин и Дидро проводят его в жизнь в своих трагедиях [3]).

Но в жизни ничего не бывает без борьбы. Велась и во Франции борьба против „классического“ направления. Яростным врагом теорий, основанных на Поэтике Аристотеля, был Пэрро. Отношение Вольтера к Аристотелю было непостоянным. Он то увлекался Поэтикой и писал комментарии к „Discours“ Корнеля, то называл учение о трагическом очищении галиматьей. Но классическое направление взяло перевес. Классическое, или правильнее сказать „ложноклассическое“ течение во французской литературе, в котором так пострадала Поэтика Аристотеля, продолжается до конца XVIII века, до появления новых социальных и бытовых условий.

В Германии значение Поэтики Аристотеля выдвинул Лессинг, выступивший с критикой французской классической трагедии. В „Гамбургской Драматургии“ (1767 г.) Лессинг излагает и объясняет многие положения Поэтики Аристотеля и горячо доказывает, что французская драматургия и поэтика идут по ложному пути. Особенно подробно останавливается он на Поэтике Корнеля [4]). В противоположность непра-

---

[1]) Oeuvres de P. et Th. Corneille. Paris, 1844. Discours sur le poëme dramatique III — XL (первое издание 1663 года). M. I. A. l'Isle. Essai sur les théorles dramatiques de Corneille d'après ses Discours et ses Examents. Paris, 1852. K. Borinski. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipzig, 1924, 11, 157 ff.

[2]) N. Boileaux-Despréaux. La poëtique d'Aristote. Paris, 1674.— Поэтика Буало была переведена уже Тредьяковским: Сочинения. М. 1849, I стр. 27 сл. Новейший перевод: Буало. Поэтическое искусство. Перевод С. С. Нестеровой, под редакцией П. С. Когана. СПБ. 1914.

[3]) „Discours de la poésie“ Дидро, вышедшие в Париже в 1750 г., основаны на Поэтике Скалигера.

[4]) Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, перев. Рассадина, стр. 232 сл., 398 сл.

вильно понятому Аристотелю Лессинг старается представить Поэтику в том виде, как ее следует понимать. В порыве увлечения поэтикой Лессинг считает ее таким же „непогрешимым“ произведением, как элементы Евклида.

„Ее основные положения,—пишет он, — столь же истинны и непреложны, только, конечно, не так осязательны; поэтому больше подвержены придиркам, чем содержание первых — в особенности касательно трагедии, учение о которой время пощадило почти вполне. И я надеюсь доказать, что она не может отступать ни на шаг от пути, указанного Аристотелем, не удаляясь в такой же мере и от своего совершенства“ [1]).

Не имея возможности подробно останавливаться на критике Лессинга, заметим только, что и он, в своем горячем увлечении Аристотелем, вступил на ложный путь. Он упустил из виду, что Поэтика Аристотеля представляет вывод из того, что давала поэзия у древних греков, в частности— греческая трагедия. А новые явления в этой области у других народов, происходящие при новых условиях социальной жизни, должны итти своими свободными путями.

Величайшие немецкие поэты Гёте и Шиллер сильно увлекались Поэтикой Аристотеля, обменивались мыслями о ней в своей переписке, беседовали о ней при личных свиданиях и вместе читали ее — в переводе Курциуса, о котором упоминает Гёте в одном из своих писем Шиллеру (6 мая 1797 г.):

„Ich bin sehr erfreut, dass wir grade zur rechten Stunde den Aristoteles aufgeschlagen haben. Ein Buch wird doch immer erst gefunden, wenn es verstanden wird. Ich erinnere mich recht gut, dass ich vor 30 Jahren diese Uebersetzung (перевод Курциуса) gelesen und doch auch von dem Sinne des Werkes garnichts begriffen habe“ [2]). Впрочем, Гёте, знавший греческий язык, читал Поэтику и в подлиннике и даже предложил свой перевод определения трагедии, правда, довольно далекий от подлинника и несколько своеобразный [3]).

Шиллер, этот гениальный поэт, сам переживавший тайну поэтического творчества, был увлечен Поэтикой Аристотеля. Вскоре после одной из бесед с Гёте о Поэтике он просит его прислать эту книжку: „dann ich möchte mich nicht gern sobald davon trennen“. Из переписки Шиллера с Гёте и другими друзьями видно, что многие мысли Поэтики были им восприняты и стали для него как бы своими, а некоторым

---

[1]) Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, перев. Рассадина, стр. 496.

[2]) Briefwecksel zwischen Schiller und Goethe. Mit Einführung von H. S. Chamberlain. Iena, 1910 S. 365.

[3]) Nachlese zur Aristoteles' Poetik (Ueber Kunst und Altertum Bd. VI Heft 1 (1827), S. 84 f. К. Боринский называет этот перевод „eine unglaublich unphilologische Uebersetzung“. K. Borinski. Die Antike in Poetik II 280.

положениям Аристотеля он придает даже общее, непреходящее значение. В письме к своему другу Кёрнеру (3 июня 1797 г.) он говорит: „Was er (т. е. Аристотель) von Dichter fordert, muss dieser von sich selbst fordern, wenn er irgend weiss, was er will“ [1]).

Но увлечения Гёте и Шиллера Поэтикой Аристотеля имели главным образом теоретическое значение. Они старались проводить ее основы в некоторых своих произведениях [2]), но на этом пути стояла преграда, которой они не могли преодолеть. То было могучее массовое движение в сторону от античности — к тому, что создал немецкий народ, что таилось в его недрах. В область немецкой литературы властно вступали другие стихии, другие классовые течения и давали иной характер поэтическим созданиям. Но была ли при этом забыта в Германии Поэтика Аристотеля? Ответ на это дают распространявшиеся во многих тысячах экземпляров издания и переводы на немецкий язык Поэтики Аристотеля в период от Гёте и Шиллера вплоть до настоящего времени и те незаметные и почти неуловимые при беглом чтении черты в позднейшей немецкой литературе, которые вскрываются путем тщательного углубления и научного анализа [3]).

Не осталась совершенно в стороне от Поэтики Аристотеля и Англия, в которой трагедия почти сразу вступила на национальную почву. Первым поборником теории трех единств является здесь Филипп Сидней в книге „Apology for poetry (Lond. 1595)“, где он основывается всецело на комментариях к Аристотелю Кастельветро. Шекспир, повидимому, был знаком с этой теорией, но не следовал ей. Напр., в его „Зимней Сказке“ резко нарушены все единства, а строгое соблюдение их в „Буре“ имеет случайный характер. У Мильтона, в предисловии к трагедии „Samson Agonistes“, и Дрейдена в „Essay of dramatic Poesie“ (Lond.,

---

[1]) Подробнее о взглядах Гёте и Шиллера на Поэтику Аристотеля и переписке их по этому вопросу см. Chr. Belger Goethe und Schillers Beschäftigungen mit der Poetik des Aristoteles (Histor. und phiol. Aufsätze Ernst Curtius gewidmet. Berl., 1884, 5. 377 ff.) См. также: H. Baumgart. Aristoteles, Lessing und Goethe. Ueber das ethische und das ästhetische Princip der Tragödie. Leipzig 1877. W. Deike. Schillers Ansichten über die tragische Kunst verglichen mit denen des Aristoteles. Berl. 1890.

[2]) Шиллер писал Гёте о своей „Марии Стюарт“: An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht, und das Mittleid wird sich auch schön finden (18 июня 1798).

[3]) См. Zillgenz, Aristoteles und das deutsche Drama. Würzb., 1865 C. von Gottschall. Poetik. Die Dichtung und ihre Technik. Bresl., 1893, S 239 (автор рассматривает здесь влияние Поэтики Аристотеля на произведения немецкой поэзии); S. 286 ff (сравнение немецкой и античной трагедии). E. Bergmann. Ueber die Nachwirkung der Aristotelischen Nachahmungstheorie in der Aesthetik des 18 Jahrhunderts. (Neue Jahrb. f. Phil. 1911, S. 120).

1667 — 68), уже обнаруживается близкое знакомство с Поэтикой Аристотеля.

Но все же в Англии Поэтика Аристотеля не нашла такой благоприятной почвы, как в Италии, Франции и даже Испании. Это отразилось и на сравнительной слабости интереса англичан к ее изданиям и переводам. Только в конце прошлого века являются там удовлетворяющие научным требованиям комментированные издания и хорошие переводы Аристотелевой Поэтики.

Итак мы видим, что влияние Поэтики Аристотеля на литературные течения в Западной Европе было очень значительно и его длительность измеряется несколькими веками. Наиболее сильным и длительным было оно в Италии и Франции, наиболее слабым — в Англии. Но было-ли это действительно влияние тех мыслей, какие высказал Аристотель в своей Поэтике?

Если-бы Аристотель мог видеть ту борьбу, какая велась из-за его Поэтики, и читать те литературные произведения, авторы которых были убеждены, что следуют его наставлениям, он был бы глубоко удивлен.

Многое из того, что он высказал в Поэтике, было неправильно понято; многое, заслуживающее полного внимания, оставлено без внимания; многое приписано ему, хотя он этого не говорил. Неправильно понято и до сих пор остается спорным его учение о трагическом очищении. Оставлено без внимания его учение о трагедии, как об организме, живущем своей особой жизнью, но имеющем в то же время тесную связь с массовыми явлениями, со средой, с поэтами, актерами и зрителями, с музыкой и пением, с условиями театральной постановки и т. д. Совершенно оставлено без внимания указание на значение внешней формы словесных произведений, их языка, их стиля. Неправильно понято и его замечание об единстве времени в драме, а единство места навязано ему — он о нем не говорил. Так называемая классическая драма развивалась под влиянием не Аристотеля, а его комментаторов и составителей различных „поэтик“.

VI

Поэтика Аристотеля в России. —В. К. Тредьяковский.—А. П. Сумароков.— Лагарпов „Ликей“. — С. П. Шевырев. — Перевод Поэтики Б. И. Ордынского. — Н. Г. Чернышевский. — Переводы В. И. Захарова и В. Г. Аппельрота. — Д. В. Аверкиев, М. С. Купич, В. И. Иванов. — Заключение.

С основными положениями ложно-классической поэтики Россия стала знакомиться уже в XVII веке в высших школах. Такими школами были духовные Академии, Киевская и

Московская. В Киевской Академии читал лекции по теории поэтики, на латинском языке, знаменитый в свое время Феофан Прокопович и др. Но академические лекции „Піитики“ едва-ли имели большое значение и широкое распространение, потому что они читались большею частью на латинском языке и не печатались, а изучались по записям, которые оставались на руках слушателей [1]). Так, лекции Прокоповича, читанные им в 1705 году, впервые были напечатаны в 1786 г. Притом в самих этих школах не было единства направления. Некоторые преподаватели, напр., известный своими „Правилами піитическими“ профессор Московской Славяно-Греко-Латинской Академии Андрей (Аполлос) Байбаков, держались не классического, а схоластического направления [2]).

Более широкие круги русского общества могли познакомиться с западно-европейскими поэтиками и с Поэтикой самого Аристотеля по сочинениям В. К. Тредьяковского. Несомненные следы знакомства с ней заметны в его сочинении „Мнение о начале поэзии и стихов вообще“. Здесь Тредьяковский так говорит о поэтическом творчестве:

„Піит есть творитель, вымыслитель и подражатель. Творение есть расположение вещей после оных избрания; вымышление есть изобретение возможностей, то есть не такое представление деяний, каковы они сами в себе, но как они быть могут или долженствуют; а подражание есть следование во всем естеству описанием вещей и дел по вероятности и подобию правде“ [3]).

Совершенно ясно, что эти мысли взяты из Аристотеля. Далее Тредьяковский приводит выдержку из Поэтики. Это— седьмая глава Поэтики, где Аристотель говорит, что различие между прозой и поэзией состоит не в форме, а в характере их содержания — в том, что одна изображает действительно происшедшее, а другая — то, что могло произойти. Кроме того, в предисловии к трагедии „Деидамія“ Тредьяковский ссылается на Аристотеля. Он следовал его правилам, „дабы моей поэме — говорит он — быть трагедиею“ [4]). Можно было бы привести еще несколько мест из „Мнения о начале поэзии“, доказывающих, что Тредьяковский знал

---

[1]) Многие из этих „Піитик“ хранятся в рукописях Ленинградской Публичной Библиотеки и бывш. Киевской Духовн. Академии.

[2]) См. А. Кадлубовский. „Правила Піитики“ Аполлоса Байбакова (Журн. Мин. Нар. Прос. 1899, июль, стр. 189—240). А. И. Соболевский. Когда начался у нас ложно-классицизм? (Библиограф, 1890, № 1). В. Мочульский. Отношение южно-русской схоластики XVII в. к ложно-классицизму XVIII в. (Журн. Мин. Нар. Просв., 1904, авг. 301 сл.).

[3]) Сочиненія Тредьяковскаго, СПБ, 1849, 1 сл. „Мнение о начале поэзии“ было впервые напечатано в 1752 г. См. Митроп. Евгений. Словарь русских писателей. Москва, 1845.

[4]) Сочиненія Тредьяковскаго I, 584.

Поэтику Аристотеля, но он излагал ее мысли неточно. Так, в определении трагедии он берет только часть Аристотелевского определения: из элементов трагедии он указывает только страх, а о сострадании и трагическом катарсисе не упоминает.

Более близкое и более правильное понятие о Поэтике Аристотеля русские читатели могли получить из книги Лагарпа „Ликей“, вышедшей в свет в 1810 г. [1]). Это — перевод одного из многочисленных изданий труда Лагарпа „Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne“. У Лагарпа сжато изложены и объяснены важнейшие положения Поэтики Аристотеля. Аристотелевское определение трагедии он передает довольно точно и приводит различные мнения французских и немецких ученых по вопросу о катарсисе. Более других Лагарп уделяет внимания объяснению Корнеля, хотя он с ним не согласен, а предлагает свое. Корнель придавал катарсису моральное значение, Лагарп был близок к пониманию термина κάθαρσις как κούφισις, облегчение.

„Изображаемое на сцене, в театре — пишет он — вызывает в нас жалость и страх. Но, вызываемые театральными представлениями, эти чувства не так тягостны, как чувства, вызываемые действительными, неподдельными страданиями. Кто мог бы снести, например, бедствия Эдипа — спрашивает Лагарп — если бы они действительно происходили перед нашими глазами? Такое зрелище не только не было бы нам приятно, но даже причиняло бы мучение“ [2]).

Данного Лагарпом в „Ликее“ материала было достаточно для ознакомления с содержанием Поэтики Аристотеля в общих чертах. Читатель находил здесь уже систематическое изложение, а не отрывочные выдержки, как у Тредьяковского.

Через год после появления перевода Лагарпа выходит в свет пяти-актная трагедия А. Н. Грузинцева „Эдип-Царь“, имевшая на сцене (1812 г.) большой успех благодаря прекрасной игре пользовавшегося большими симпатиями публики актера Яковлева. В предисловии к этой трагедии находим высказанные Аристотелем мысли о единстве действия и о значении сострадания и страха, как важнейших элементов трагедии: „Эдип Софоклов почитается из лучших его трагедий, потому что во все продолжение пяти действий одним происшествием занимает зрителей и возбуждает от них постоянно лучшие чувства, жалость и ужас“ [3]).

---

[1]) Ликей или Круг словесности древней и новой, сочинение І. Ф. Лагарпа. Перевод П. Кабанова, СПБ, 1810, стр. 1 — 45 (Рассмотрение Піитики Аристотеля).

[2]) Ликей, 1 24.

[3]) [А. Грузинцев] Эдип-Царь, трагедия в пяти действиях, СПБ. 1811 введение, стр. III (Первое издание 1811-го года вышло без имени автора, второе, 1812-го года, — с его именем).

Так некоторые положения Аристотеля постепенно проникают и в русскую литературу и в русское творчество. Этому способствовали также „Поэтики“ Баттэ и Буало. Под влиянием Буало писал свою „Эпистолу о стихотворстве“ Сумароков, а в трагедии „Димитрий Самозванец“ он строго проводил соблюдение трех единств.

В „Словаре древней и новой поэзии“ Н. Остолопова (1821 г.) встречается много мыслей, заимствованных из Поэтики Аристотеля. Понятие поэзии Остолопов определяет так: „Поэзия есть вымысел, основанный на подражании природе изящной и выраженный словами, расположенными по известному размеру“. Под „изящной природой“ Остолопов понимает „истинное, могущее существовать“ [1]. „Сіе подражаніе, говорит он, совершенно отличается отъ подражанія простой природѣ, котороя не иное что есть, какъ вѣрное представленіе предмета в такомъ точно видѣ, въ какомъ онъ дѣйствительно существуетъ“ [2]. Элементы определения трагедии взяты Остолоповым из Поэтики Аристотеля: „Трагедія есть поэма, подражающая дѣйствіямъ... Ужасъ и состраданіе суть тѣ страсти, кои обязана возбуждать трагедія“ [3]. Но о трагическом катарсисе Остолопов не упоминает. В правилах о том, какие типы должна представлять трагедия, чтобы вызвать чувства „состраданія и ужаса“, Остолопов повторяет требования Аристотеля (сравн. Поэтика, гл. 13). Много и других мыслей заимствовано им из Поэтики, но останавливаться на них здесь мы не будем.

После Остолопова изложение важнейших положений Поэтики Аристотеля дал С. П. Шевырев в интересной и ценной для своего времени докторской диссертации „Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов“. Москва, 1836 [4]. Шевырев изучал Поэтику несомненно в оригинале, а не во французском или немецком переводе. Об этом свидетельствует близость его перевода к тексту и параллельные выписки из текста на греческом языке. Книга Шевырева привлекла к поэтике Аристотеля внимание русских ученых и русского образованного общества, но все таки полного изложения Поэтики у Шевырева не было. Читатель не мог подойти к Поэтике сам, не мог остановиться на том, что было бы ему интересно и важно; он должен был довольствоваться тем, что дает Шевырев, и, не имея перед собой целого, а только часть, подчиняться чужим взглядам. Для непосредственного знакомства с автором необходим или подлинник или хороший перевод.

---

[1]) Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии. СПБ. 1821, II 400. Сравн. Аристотель, Поэтика, гл. 9.

[2]) Н. Остолопов, Словарь, II 404.

[3]) Н. Остолопов, Словарь, III 279, 282. Сравн. Аристотель, Поэтика, гл. 6.

[4]) Эта диссертация была переиздана. СПБ. 1887 — 92.

Б. И. Ордынский дает в 1854 г. перевод Поэтики [1]). Но этот перевод, как мы уже заметили в предисловии, не полон. Ордынский перевел целиком только 18 глав, а остальные дает отчасти в переводе, отчасти в изложении. Перевод Ордынского довольно точно выражает мысли Аристотеля, но слог его тяжел и местами темен. Так, напр., на стр. 9 читаем: „Вымыслом называют совокупление действий, характером то, по чему какими-нибудь людей называют; пониманием то, в чем люди, говоря, обнаруживают что-нибудь, или просто открывают мысль свою". Можно было бы привести не мало подобных мест, но для характеристики перевода и этого достаточно. Странно, что Ордынский, вообще обладавший легким, хорошим слогом, так тяжело перевел Аристотеля.

Перевод Ордынского не остался незамеченным в русской литературе. Н. Г. Чернышевский поместил в Современнике за 1854 г. по поводу этого перевода большую статью [2]).

„Г. Ордынский, писал он, заслуживает полного одобрения и благодарности за то, что предметом своего рассуждения избрал Поэтику Аристотеля; это первый капитальнейший трактат об эстетике, служивший основанием всех эстетических понятий конца прошедшего века". Большая часть статьи Чернышевского состоит в рассуждениях о поэзии и об историческом развитии эстетических учений в древности. При этом Чернышевский руководился, как сам он говорит, трудом Э. Миллера „Geschichte der Theorie der Kunst bei den Griechen". Разбора перевода Ордынского со стороны его точности и близости к подлиннику Чернышевский не дает, а делает лишь общий упрек Ордынскому относительно внешней формы его перевода, находя его слог „очень тяжелым и темным" [3]).

Чернышевский был хорошо знаком с Поэтикой Аристотеля и несомненно находился под ее влиянием. Это влияние сильно заметно в статье Чернышевского „Эстетические отношения искусства к действительности". Там, между прочим, самое определение цели искусства дается по терминологии

---

[1]) О поэзии. Сочинение Аристотеля. Перевелъ, изложилъ и объяснил Б. Ордынский, М. 1854. Раньше Ордынского была переведена А. Глаголевым только одна 25-ая глава Поэтики. См. А. Глаголев. Из Аристотелевой Пiитики. О Критике и способе отвечать на нее (Труды Общ. Любит. Росс. Словесности при Моск. Университете, 1819, ч. 15, стр. 160. сл.) Перевод Глаголева очень хорош и точен.

[2]) Современник, 1854, т. 45, стр. 1 сл. Эта статья переиздана в сборнике: Н. Г. Чернышевский, Эстетика и Поэзия. Издан. М. Н. Чернышевского, СПБ, 1893, стр. 109—141. См. также „Отечеств. Записки", 1854, т. 96, отд. 8, стр. 1—28. „Москвитянин", 1855. № 9, стр. 150—151 „Известия 2-го Отд. Акад. Наук, 1854, т. 3, стр. 138. сл.

[3]) Извлечения из перевода Ордынского были перепечатаны в книге В. А. Воскресенского: „Поэтика. Исторический сборник статей о поэтике", СПБ. 1885, стр. 21—39.

Аристотеля: „Первая цель искусства—воспроизведение действительности“ [1]). В статье по поводу перевода Ордынского Чернышевский замечает, что в Поэтике Аристотеля высказано много прекрасных мыслей о сущности эстетической поэзии, — мыслей, о которых он не говорит потому, что „их справедливость известна всем, и если нынешние драматурги не всегда сообразуются с ними в своих произведениях — то единственно по недостатку сил и искусства“ [2]).

Мнение Чернышевского, имевшего большой круг читателей, не могло остаться без влияния в русской литературе и интересно было бы его проследить.

Так как издание перевода Ордынского скоро разошлось, то явилась потребность в новом переводе. В 1885 году вышел перевод Поэтики В. И. Захарова. Этот перевод далек от подлинника. В журнале Министерства Нар. Просвещения „В. Л.“ характеризовал его так: „Перевод г. Захарова собственно не перевод, а парафраз, передающий смысл греческого текста в русской форме, со строгим сохранением распределения на главы материала. Поэтому нельзя говорить о филологической точности перевода, но мысли философа переданы вообще верно“ [3]). Действительно, необходимой точности здесь нет, и ссылаться на то или другое место Поэтики Аристотеля по переводу Захарова рискованно.

По поводу перевода Захарова А. Карнеев напечатал большую статью: „К вопросу об истолковании Аристотеля“ [4]). Оценки перевода с филологической точки зрения Карнеев не дает, а останавливается на неполноте и недостатке системы в приводимом Захаровым обзоре мнений разных ученых о трагическом катарсисе. Вообще в рецензиях переводов Ордынского и Захарова критики не касались филологической точности перевода.

Последний перевод Поэтики принадлежит В. Г. Аппельроту [5]). Этот перевод, исполненный по изданию В. Криста (1882 г.), наиболее близок к подлиннику и изложен в общем хорошим языком. Это лучший из переводов Поэтики на русском языке. Аппельрот ставил своей целью „соблюсти точность в передаче греческого подлинника не только по мысли, но и по форме“ — сознаваясь, что „трудности перевода подчас были неодолимы“ (См. Предисловие). Действительно, в Поэтике Аристотеля встречаются очень трудные места,

---

[1]) Н. Г. Чернышевский, „Эстетика и Поэзия“, стр. 91.
[2]) Н. Г. Чернышевский, „Эстетика и Поэзия“, стр. 132.
[3]) Журн. Мин. Нар. Просвещения, 1885, авг., стр. 265.
[4]) Журн. Мин. Нар. Просв. 1887, март, стр. 90 — 132.
[5]) Аристотель. Объ искусствѣ поэзіи. Греческий текст с переводом и объяснениями В. Аппельрота. Москва, 1893.

и некоторых из них Аппельрот не понял, как и большинство переводчиков Аристотеля. Напр., на стр. 57 читаем такой перевод слов Аристотеля (24 гл.):

„Если первое — ложь, а второе, при существовании первого, необходимо существует или происходит, то [чтобы сделать первое вероятным] надо прибавить к нему второе, ибо ум наш, зная о действительности второго, ложно заключает и о существовании первого". Аппельрот допустил здесь логический абсурд. В переводе Аппельрота иногда попадается и совершенно неправильное понимание слов Аристотеля, напр., на стр. 65 читаем о трагедии: „Она обладает жизненностью и в своих узнаваниях и в развитии действия". Но Аристотель говорит здесь не об „узнавании", а о том впечатлении, какое трагедия производит при чтении. Аппельрот принял слово „ἀνάγνωσις" (чтение) за „ἀναγνώρισις" (узнавание). Но таких мест немного и они не могут ослабить общего значения и достоинств этого перевода.

Д. В. Аверкиев напечатал в „Русском Вестнике" за 1877 и 1878 г.г. несколько больших статей о Поэтике Аристотеля. Они были переизданы в 1893 г. отдельной книгой[1]). Аверкиев подробно проследил здесь наиболее важные положения Аристотеля, высказанные им в Поэтике. Он объясняет их и приводит соответствующий каждому положению материал из драм Шекспира, Гёте, Шиллера, Пушкина и других поэтов, доказывая, что эти поэты подтверждают своими созданиями важнейшие взгляды Аристотеля и что это является у них не как результат непосредственного знакомства с Поэтикой и сознательного следования ее правилам, а само собой, потому что Аристотелева теория трагедии основана не на случайных и внешних признаках, а представляет выводы из наблюдения над множеством произведений греческой литературы. „Заслуга Аристотеля — пишет Аверкиев — заключается в том, что он нашел истинное мерило трагических впечатлений, выведя их из образцовых произведений греческого театра, из произведений истинно-трагических поэтов. Потому именно, что он поступал научно, то есть выводил законы явлений из самих явлений, его теория приложима не к одним греческим трагедиям, а и ко всем вообще: ею объясняются достоинства не только Эсхила, Софокла и Эврипида, но и Шиллера, и Гёте, и Пушкина, и Шекспира; ею объясняются и все недостатки, встречаемые в трагедиях или подобных произведениях. Его теория оправдана всею историей трагического искусства" [2]).

По вопросу о трагическом катарсисе Аверкиев примыкает к мнению Лессинга, полагая, что трагедия „должна

---

[1]) О драмѣ. Критическое разсуждение Д. В. Аверкіева. СПБ. 1893.
[2]) Д. В. Аверкіев. О драмѣ. Стр. 260 ся.

очищать страсти, то есть делать их более чистыми и возвышенными"[1]).

Затем об эстетических представлениях Аристотеля и о важнейших вопросах его Поэтики писал Е. В. Амфитеатров[2]). В освещение Поэтики и в решение вопроса о катарсисе Амфитеатров не вносит ничего нового сравнительно с той громадной литературой, какая уже в то время (1889 г.) существовала. В понимании трагического катарсиса он близок к Лессингу. Таким образом, мы видим, что в русской литературе учение о катарсисе является большею частью в освещении „Гамбургской Драматургии".

Иначе понимает учение о катарсисе С. М. Купич[3]). Он придает громадное значение в трагедии музыкальному элементу, его успокаивающему влиянию. Он указывает на то, что современная Аристотелю афинская публика отличалась большой отзывчивостью к театральным представлениям и сильной возбуждаемостью. Для такой публики „созерцание нарастающей в трагедии катастрофы было чрезвычайно опасно. Людей крепких физически оно могло приводить в состояние особенно сильной возбуждаемости; людей слабых — поражать трагизмом истерии". „Для того, чтобы обеспечить театру известную серьезность настроения и вести его к идеальному состоянию гармонически - уравновешенного духа — говорит Купич — афинская публика должна была постоянно обращаться к разрешающему и упорядочивающему началу ритма во всех его возможных проявлениях. Ритм сопровождал каждое слово актера, каждое слово и движение хоревта и этим позволял слушателю и зрителю безболезненно переживать аффекты страдания и страха и другие подобные, немедленно давая ему противоядие в целительной силе гармонии"[4]).

Это объяснение стоит близко к Sollicitations-Theorie; однако, такое значение музыки в драме несогласно с учением Аристотеля. Музыкальный элемент, по Аристотелю, является только „украшением" трагедии, не составляя ее сущности. Трагедия сохраняет свою силу — говорит он — „и без состязаний, и без актеров" (гл. 6). Аристотель допускает влияние трагедии и в чтении: она производит влияние на читателя „действием свойственного ей искусства" (гл. 26), т. е. тем, что присуще содержанию трагедии, а не является только ее „украшением".

---

[1]) Д. В. Аверкіев. О драмѣ, стр. 209.

[2]) Е. Амфитеатров. Исторический обзор учений о красоте и искусстве (Вѣра и Разумъ, 1889, № 15, стр. 136 сл.).

[3]) С. М. Купич. Вопрос о личности и творчестве Горация (Известия Историко-Филологич. Института в Нежине. Т. XXXI, 1916, 120 сл.).

[4]) Известия Историко-Филологич. Института в Нежине, XXXI, 1916, стр. 122, примеч.

Наконец, вопроса о трагическом катарсисе коснулся В. И. Иванов в своем исследовании „Дионис и прадионисийство“. Учение Аристотеля об очищении от страстей он ставит в связь с религией и мистериями древних греков; на этой почве развилась трагедия, имевшая тесную связь с культом Диониса. „Аристотель, требуя от трагедии очищения страстей, говорит языком телестики и кафартики“, — пишет В. И. Иванов, — религиозных дисциплин о целительных освящениях души и тела. „В сущности, автор Поэтики повторяет старую религиозную истину о дионисийском очищении; но он ищет придать ей новое освещение, толкуя ее чисто психологически и независимо от религиозных предпосылок. Правда, эта независимость только кажущаяся“ [1]).

По вопросу о том, как производит трагедия очищение страстей, В. И. Иванов принимает объяснение Бернайса: „Несомненно, Бернайс прав, поскольку он утверждает, что теория трагического аффекта — теория возбуждения или „соллицитации“ [2]).

* * *

Мы проследили историческую судьбу Поэтики Аристотеля в Западной Европе и в России, насколько это возможно в сжатом введении. Мы видели, что возникший в эпоху Возрождения интерес к Поэтике не замер до настоящего времени. Но Поэтику долго объясняли и понимали неправильно и брали из нее лишь немногие отдельные мысли. Это было одной из причин, почему литературные течения, поставленные в связь с Поэтикой, пошли по ложному пути. Трагедия, от которой, вопреки Аристотелю, требовали соблюдения трех единств, стала „ложно-классической“ в полном смысле этого слова.

Ложно-классическое направление в области поэтики и поэзии проникло и в Россию, в высшие школы и литературу. Но в школах Поэтика Аристотеля изучалась не в полном виде, а в извлечениях и на основании различных, вышедших во Франции и Италии руководств. Едва-ли многие преподаватели высших русских школ XVIII-го века читали Поэтику Аристотеля в греческом подлиннике. Всего вероятнее, что они пользовались латинскими переводами, которые не только не передавали тонких оттенков мысли Аристотеля, но иногда даже и смысла его слов. Под влиянием этих школьных Поэтик и, быть может, еще более Поэтик западно-европейских, трагедия в России также пошла по ложно-классическому пути.

---

[1]) В. И. Иванов. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, стр. 204 сл.
[2]) В. И. Иванов. Дионис и прадионисийство, стр. 205.

Но и после того, как ложно-классическая трагедия в России отжила, интерес к Поэтике Аристотеля не иссяк и по временам являются в русской литературе касающиеся ее труды. Насколько глубоко проникли в теорию поэтики некоторые мысли Аристотеля, видно, напр., из работы А. И. Аландского „Поэзия, как предмет науки“, где в самом начале читаем: „Поэзию, как и другие искусства, называют подражанием природе“ — чисто Аристотелевская терминология [1]). Появлялись и переводы Поэтики на русский язык, а в последнее время в некоторых специальных исследованиях был выдвинут и вопрос о трагическом катарсисе.

Значение Поэтики Аристотеля не исчерпывается влиянием ее на те или иные явления литературы. Она проливает свет на исторический ход эстетических учений вообще и на развитие поэтики как науки, являясь первой в Европе теорией поэтического творчества. А без знания основ всякая теория будет неполной, и многое сказанное раньше или станет повторяться, как новое открытие, или замрет, лишенное жизни. В Поэтике Аристотеля находим много такого, что и теперь еще не утратило своего значения. Есть и такие мысли, которые выдвигаются в настоящее время как новые принципы, напр., мысль о том, что произведения поэзии нужно ставить в связь с созданиями других искусств. Но Аристотель давно указал, что трагедию нельзя рассматривать только как явление слова, а нужно ставить ее в связь с музыкой и пластикой жестов, потому что сценическая постановка и музыкальная композиция — „части“ трагедии (Поэт. гл. 6). Нередки у него также параллели между словом и живописью.

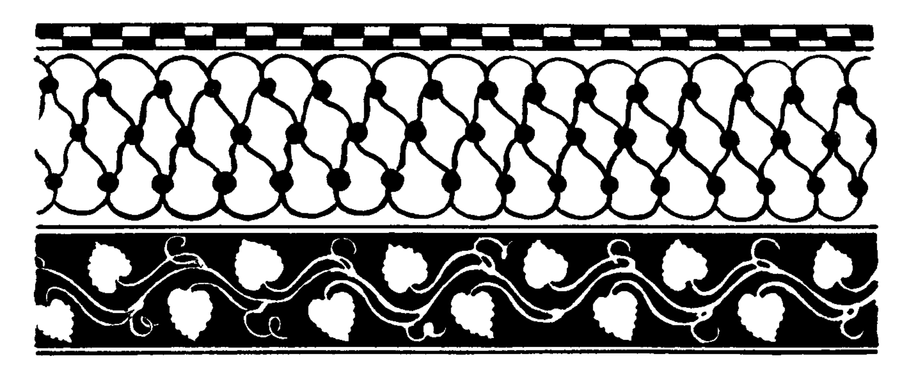
Призыв ко многому, что теперь кажется новым словом и новым методом, прозвучал уже давно в Поэтике Аристотеля, а сколько в ней высказано мимоходом ценных, но не оцененных мыслей, еще раскроет будущее.

---

[1]) См. А. И. Аландский: Поэзия как предмет науки (Киевск. Унив. Изв. 1875, янв., стр. 1). С этим определением Аландский однако не согласен (См. там же, стр. 12).

АРИСТОТЕЛЬ

О ПОЭЗИИ



I

О сущности поэзии и ее видах, — о том, какое значение имеет каждый из них, как следует слагать фабулы для того, чтобы поэтическое произведение было хорошим, из скольких и каких частей оно должно состоять, а также о других вопросах, относящихся к той же области, будем-те говорить, начав, естественно, сперва с самого начала [1]). *1447 a*

Эпос и трагедия, а также комедия, дифирамбическая поэзия [2]) и большая часть авлетики и кифаристики [3]) — все они являются вообще подражанием [4]). А отличаются они друг от друга тремя чертами: тем, что воспроизводят различными средствами, или различные предметы, или различным, не одним и тем же, способом. Подобно тому как (художники) воспроизводят многое, создавая образы красками и формами, одни благодаря теории, другие — навыку, а иные — природным дарованиям, так бывает и в указанных искусствах [5]). Во всех них воспроизведение совершается ритмом, словом и гармонией, и притом или отдельно или всеми вместе.

Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и, пожалуй, некоторые другие искусства этого рода, как напр., игра на свирели. Одним ритмом без гармонии пользуется искусство танцоров, так как они посредством ритмических движений изображают и характеры, и душевные состояния, и действия [6]). А словесное творчество пользуется только прозой или метрами, и соединяя их одни с другими, или употребляя какой-нибудь один вид метров, до настоящего времени получает (названия только по отдельным видам) [7]). Ведь мы не могли бы дать никакого *1447 b*

общего названия ни мимам Софрона и Ксенарха [8]) и Сократическим диалогам [9]), ни произведениям в форме триметров, или элегий, или каких-нибудь других подобного рода метров. Только соединяя с названием метра слово „творить“, называют одних творцами элегий, других творцами эпоса, давая авторам названия не по сущности их творчества, а по общности их метра [10]). И если кто издаст какое нибудь сочинение по медицине или по физике в метрах, то обыкновенно называют его поэтом. Но у Гомера нет ничего общего с Эмпедоклом кроме стиха [11]), почему одного справедливо назвать поэтом, а другого скорее натуралистом, чем поэтом. Точно также, если бы кто стал в своих произведениях соединять все метры, как, напр., Хэремон в „Центавре“, рапсодии смешанной из всех метров, то и его нужно назвать поэтом [12]).

По этим вопросам я ограничусь тем, что сказал. Но есть некоторые виды творчества, пользующиеся всеми указанными средствами, ритмом, мелодией и метром. Таковы дифирамбическая поэзия, номы, трагедия и комедия [13]). А различаются они тем, что одни пользуются этими средствами всеми вместе, другие — отдельно. Вот о каких различиях между искусствами я говорю, в зависимости от того, чем они производят подражание.

II

Так как поэты изображают лиц действующих, которые *1448 a* непременно бывают или хорошими или дурными, — нужно заметить, что характеры почти всегда соединяются только с этими чертами, потому что все люди по своему характеру различаются порочностью или добродетелью, — то они представляют людей или лучшими, или худшими, или такими же как мы. Тоже делают живописцы. Полигнот изображал людей лучшими, Павсон худшими, а Дионисий похожими на нас [1]). Ясно, что все указанные виды подражания будут иметь эти отличительные черты, а различаться они таким образом будут воспроизведением различных явлений. Эти различия могут быть в танцах, в игре на флейте и на кифаре, и в прозе, и в чистых стихах [2]). Напр., Гомер изображал своих героев лучшими, Клеофонт похожими на нас [3]), а Гегемон Тазосский, составивший первые пародии [4]), и Никохар, творец Делиады, — худшими [5]). То же можно сказать

и относительно дифирамбов и номов, как, напр. *)... (Арганта [6]), и „Циклопов" Тимофея и Филоксена [7]). В этом состоит различие и трагедии от комедии: одна предпочитает изображать худших, другая лучших чем наши современники.

III

Есть еще третье различие в этой области — способ воспроизведения каждого явления. Ведь можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию.

Вот этими тремя чертами, — средствами подражания предметом его и способом подражания, — различаются виды творчества, как мы сказали в начале. Поэтому Софокла, как поэта, можно в одном отношении сближать с Гомером, так как они оба изображают хороших людей, а в другом отношении — с Аристофаном, потому что они оба изображают совершающих какие-нибудь поступки и действующих. Отсюда, как некоторые говорят, происходит и название этих произведений „действами" (δράματα), так как они изображают действующих лиц. Вот почему дорийцы заявляют свои притязания на трагедию и комедию. На комедию — мегарцы: здешние (мегарцы) говорят, что она возникла у них во время демократии [1]), а сицилийские ссылаются на то, что из Сицилии происходил Эпихарм [2]), поэт, живший значительно раньше Хионида и Магнета [3]). В доказательство дорийцы приводят и самые слова. Они говорят, что окружающие город селения называются у них „комами", а у афинян „демами", и поэты были названы комиками не от глагола „комазейн" (κωμάζειν), а оттого, что они скитались по „комам", когда их позорно выгоняли из города. И понятие „действовать" у дорийцев обозначается глаголом „дран" (δρᾶν), а у афинян — „праттейн" (πράττειν [4]). *1448 b*

А на трагедию (изъявляют притязание) некоторые из (дорийцев) пелопоннесских [5])*... О различиях в творчестве, о том сколько их и каковы они, сказанного достаточно.

---

*) Название произведения в рукописях не сохранилось.

IV

Как кажется, поэзию создали вообще две причины, притом естественные. Во первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во вторых, подражание всем доставляет удовольствие. Доказательством этого служит то, что мы испытываем пред созданиями искусства. Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, напр., на изображения отвратительнейших зверей и трупов [1]). Причиной этого служит то, что приобретать знания чрезвычайно приятно не только философам, но также и всем другим, только другие уделяют этому мало времени.

Люди получают удовольствие, рассматривая картины, потому, что, глядя на них, можно учиться и соображать, что представляет каждый рисунок, напр., — „это такой то“ (человек). А если раньше не случалось его видеть, то изображение доставит удовольствие не сходством, а отделкой, красками или чем нибудь другим в таком роде.

Так как нам свойственно по природе подражание, и гармония, и ритм, — а ясно, что метры части ритма, — то люди, одаренные с детства особенной склонностью к этому, создали поэзию, понемногу развивая ее из импровизаций. А поэзия, соответственно личным характерам людей, разделилась на виды. Поэты более возвышенного направления стали воспроизводить [хорошие поступки и] поступки хороших людей, а те, кто погрубее — поступки дурных людей; они составляли сперва сатиры, между тем как первые создавали гимны и хвалебные песни. До Гомера мы не можем указать ни одного такого произведения, хотя, вероятно, их было много, но начав с Гомера, можем, напр., его Маргит и подобные ему поэмы [2]). В то же время явился подходящий ямбический метр. Он называется и теперь ямбическим (язвительным) потому, что этим метром язвили друг друга [3]). Соответственно этому древние поэты одни сделались эпическими, другие — ямбическими.

А Гомер и в серьезной области был величайшим поэтом, потому что он единственный не только создал прекрасные поэмы, но и дал драматические образы, и в комедии он первый указал ее формы, представив в действии не позорное, а смешное. Его Маргит имеет такое же отношение к комедии, какое Илиада и Одиссея к трагедиям. А когда (у нас) явилась еще трагедия и комедия, то поэты, следуя влечению к тому или другому виду поэзии соответственно своим природным склонностям, одни вместо ямбографов стали комиками, другие вместо эпиков трагиками, так как эти виды поэзии имеют больше значения и более ценятся, чем первые. *1449 a*

Рассматривать, достаточно ли уже существующих видов трагедии, если судить по ее существу и по отношению к театру, — другой вопрос. А возникла, как известно, она сама и комедия из импровизаций. Одна ведет свое начало от запевал дифирамба, другая — от запевал фаллических песен, которые еще и теперь остаются в обычае во многих городах [4]). Трагедия по-немногу разрослась, так как (поэты) развивали то, что в ней рождалось, и, подвергшись многим изменениям, она остановилась, достигнув того, что лежало в ее природе. Эсхил первый увеличил число актеров от одного до двух, уменьшил хоровые партии и подготовил первенствующую роль диалогу [5]). Софокл ввел трех актеров и роспись сцены. Затем из малых фабул явились большие произведения * и диалог из шутливого, так как он развился из сатирической драмы, сделался величественным поздно [6]). Место тетраметра занял триметр. Трагики пользовались сперва тетраметром потому, что этот вид поэзии имел характер сатирический и более подходящий к танцам. А когда был введен диалог, то сама его природа нашла соответствующий метр, так как ямб более всех метров подходит к разговорной речи. Доказательством этого служит то, что в беседе друг с другом мы очень часто говорим ямбами, а гекзаметрами редко и притом нарушая тон разговорной речи [7]). Затем, говорят, было дополнено еще число эпизодиев и приведены в стройный порядок все остальные части трагедии. Но об этом мы говорить не будем, так как, пожалуй, было бы трудной задачей рассматривать все в подробностях.

V

Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде. Смешное — частица безобразного. Смешное — это какая-нибудь ошибка, или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, напр., комическая маска [1]). Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания.

Изменения трагедии и те, кто их производил, хорошо известны, а относительно комедии это неясно, потому что на нее первоначально не обращали внимания. Ведь и хор для *1449 b* комедий архонт начал давать очень поздно [2]), а в начале хоревтами были любители. О поэтах-комиках встречаются упоминания в то время, когда комедия уже имела определенные формы, а кто ввел маски, пролог, полное число актеров и т. п., об этом не знают.

(Комические) фабулы (начали) составлять Эпихарм и Формид [3])*. В зачаточном состоянии комедия перешла из Сицилии (в Афины), а из афинских поэтов Кратес первый, оставив нападки личного характера, начал составлять диалоги и фабулы общего характера [4]).

Эпическая поэзия сходна с трагедией [кроме величественного метра] [5]), как изображение серьезных характеров, а отличается от нее тем, что имеет простой метр и представляет собою рассказ. Кроме того, они различаются длительностью. Трагедия старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца или немного выходить из него, а эпическая поэзия не ограничена временем. [И в этом их различие]. Однако первоначально последнее допускалось в трагедиях так же, как в эпических произведениях [6]).

Что касается частей, то одни являются общими (для трагедии и эпоса), другие принадлежат только трагедии. Поэтому тот, кто знает разницу между хорошей и плохой трагедией, знает ее и по отношению к эпосу, так как то, что есть в эпической поэзии, находится в трагедии, но не все, что имеет она, находится и в эпосе.

VI

Об эпической поэзии и комедии [1]) мы расскажем после, а теперь будем-те говорить о трагедии, позаимствовав определение ее сущности из того, что сказано. Итак, трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными ее видами отдельно в различных частях, — воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств [2]).

„Украшенной" речью я называю речь, имеющую ритм, гармонию и метр, а „различными ее видами" исполнение некоторых частей трагедии только метрами, других еще и пением [3])*.

Так как воспроизведение совершается действием, то прежде всего некоторой частью трагедии непременно является украшение сцены, затем — музыкальная композиция и текст. Этими средствами совершается воспроизведение (действительности). Текстом я называю самое сочетание слов, а что значит „музыкальная композиция" — ясно всем.

Так как трагедия есть воспроизведение действия, а действие совершается какими нибудь действующими лицами, которые непременно имеют те или другие качества характера и ума, и по ним мы определяем и качества действий, то естественными причинами действий являются две: мысль и характер. И соответственно им все достигают или не достигают своей цели. *1450 a*

Воспроизведение действия — это фабула. Фабулой я называю сочетание событий. Характером — то, на основании чего мы определяем качества действующих лиц. Мыслью — то, посредством чего говорящие доказывают что нибудь или просто выражают свое мнение.

Итак, в каждой трагедии непременно должно быть шесть (составных) частей, соответственно чему трагедия обладает теми или другими качествами. Эти части: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция. К средствам воспроизведения относятся две части, к способу воспроизведения одна, к предмету воспроизведения три, и кроме этого — ничего. Этими частями пользуются, не изредка, а можно сказать все поэты, так как всякая траге-

дия имеет сценическую обстановку, и характеры, и фабулу, и текст, и музыкальную композицию и мысли.

Важнейшая из этих частей — состав событий, так как трагедия есть изображение не людей, а действий и злосчастия жизни [4]). А счастье и злосчастье проявляется в действии, и цель трагедии (изобразить) какое-нибудь действие, а не качество. Люди по их характеру обладают различными качествами, а по их действиям они бывают счастливыми или, наоборот, несчастными. В виду этого поэты заботятся не о том, чтобы изображать характеры: они захватывают характеры, изображая действия. Таким образом действия и фабула есть цель трагедии, а цель важнее всего.

Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна. Ведь трагедии большинства новых поэтов не изображают (индивидуальных) характеров, и вообще таких поэтов много. То же замечается и среди художников, напр., если сравнить Зевксида с Полигнотом: Полигнот хороший характерный живописец, а письмо Зевксида не имеет ничего характерного [5]). Далее, если кто стройно соединит характерные изречения и прекрасные слова и мысли, тот не выполнит задачи трагедии, а гораздо более достигнет ее трагедия, хотя использовавшая все это в меньшей степени, но имеющая фабулу и надлежащий состав событий.

Подобное бывает и в живописи [6]). Если кто размажет самые лучшие краски в беспорядке, тот не может доставить даже такого удовольствия, как набросавший рисунок мелом. Кроме того, самое важное, чем трагедия увлекает душу, это части фабулы — перепитии и узнавания. Доказательством выше сказанного служит еще то, что начинающие создавать поэтические произведения могут раньше достигать успеха в диалогах и изображении нравов, чем в развитии действия, как, напр., почти все древние поэты.

1450 b Итак, начало и как бы душа трагедии — это фабула, а второе — характеры. Ведь трагедия — это изображение действия и главным образом чрез него изображение действующих лиц. Третье — мысли. Это способность говорить относящееся к делу и соответствующее обстоятельствам, что в речах составляет задачу политики и ораторского искусства. Нужно заметить, что древние поэты представляли

своих героев говорящими как политики, а современные — как ораторы.

Характер — то, в чем проявляется решение людей, поэтому не выражают характера те речи, в которых неясно, что известное лицо предпочитает, или чего избегает; или такие, в которых совершенно не указывается, что предпочитает, или чего избегает говорящий.

Мысль — то, посредством чего доказывают существование или несуществование чего нибудь, или вообще что нибудь высказывают.

Четвертое — текст. Под текстом я понимаю, как сказано выше, объяснение действий посредством слов. Это имеет одинаковое значение как для метрической, так и для прозаической формы.

Из остальных [пяти] частей музыкальная композиция составляет важнейшее украшение трагедии [7] *. А сценическая обстановка, правда, увлекает душу, но она совершенно не относится к области нашего искусства и очень далека от поэзии. Ведь сила трагедии сохраняется и без состязаний и без актеров [8]. Притом в деле постановки на сцену больше значения имеет искусство декоратора, чем поэта.

VII

Определив эти понятия, будем-те после этого говорить о том, каким именно должен быть состав событий, так как это и первое и самое важное в трагедии. У нас уже принято положение, что трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определенный объем. Ведь бывает целое и не имеющее никакого объема [1]. Целое — то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само безусловно не находится за другим, но за ним естественно находится или возникает что нибудь другое. Конец, напротив, то, что по своей природе находится за другим или постоянно, или в большинстве случаев, а за ним нет ничего другого. Середина — то, что и само следует за другим и за ним другое. Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласоваться с выше указанными определениями понятий. Кроме того, так как прекрасное, — и живое существо и вся-

кий предмет, — состоит из некоторых частей, то оно должно не только иметь эти части в стройном порядке, но и представлять не случайную величину. Ведь прекрасное проявляется в величине и порядке, поэтому прекрасное существо не может быть слишком малым, так как его образ, занимая незаметное пространство, сливался бы, как звук, раздающийся в недоступный ощущению промежуток времени. Не должно быть оно и слишком большим, так как его нельзя было бы *1451 a* обозреть сразу; его единство и цельность уходили бы из кругозора наблюдающих, напр., если бы какое нибудь животное было в десять тысяч стадий.[2]) Поэтому как неодушевленные предметы и живые существа должны иметь определенную и притом легко обозримую величину, так и фабулы должны иметь определенную и притом легко запоминаемую длину. Определение этой длины по отношению к сценическим состязаниям и восприятию зрителей не составляет задачи поэтики. Ведь если бы нужно было ставить на состязание сто трагедий, то время состязаний учитывалось бы по водяным часам, как иногда, говорят, и бывало. Что же касается определения длины трагедии по самому существу дела, то лучшей по величине всегда бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности, а чтобы определить просто, скажу, что тот предел величины драмы достаточен, в границах которого при последовательном развитии событий могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью, или от счастья к несчастью.

VIII

Фабула бывает единой не в том случае, когда она сосредоточивается около одного лица, как думают некоторые. Ведь с одним лицом может происходить бесчисленное множество событий, из которых иные совершенно не представляют единства. Таким же образом может быть и много действий одного лица, из которых ни одно не является единым действием. Поэтому, кажется, ошибаются все те поэты, которые создали Гераклеиду, Тезеиду и подобные им поэмы[1]). Они думают, что так как Геракл был один, то отсюда следует, что и фабула о нем едина. А Гомер, который и в прочих отношениях отличается от других поэтов, и тут, как ка-

жется, правильно посмотрел на дело [благодаря какой нибудь теории, или своим природным дарованиям] [2]). Создавая Одиссею, он не изложил всего, что случилось с его героем, напр., как он был ранен на Парнассе, как притворился помешанным во время сборов в поход [3]). Ведь ни одно из этих событий не возникало по необходимости или по вероятности из другого. Он сгруппировал все события Одиссеи, так же как и Илиады, вокруг одного действия в том смысле, как мы говорим. Поэтому как и в других подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному предмету, так и фабула должна быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой нибудь части изменялось и потрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого.

IX

Из сказанного ясно, что задача поэта — говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости. Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. Ведь сочинения Геродота можно было бы переложить в стихи, и все-таки это была бы такая же история в метрах, как и без метров [1]). Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное. Общее состоит в изображении того, что приходится говорить или делать по вероятности или по необходимости человеку, обладающему теми или другими качествами. К этому стремится поэзия, давая действующим лицам имена. А частное, — напр., „что сделал Алкивиад, или что с ним случилось“. Относительно комедии это уже очевидно. Составив фабулу на основании правдоподобия, комики подставляют случайные имена, не касаясь определенных лиц, как делают ямбографы [2]). А в трагедии придерживаются имен взятых из прошлого. Причиной этого является то, что возможное (происшедшее?) [3]) вызывает

1451b

доверие. В возможность того, что еще не произошло, мы не верим; а то, что произошло, очевидно, возможно, так как оно не произошло бы, если бы не было возможно. Однако и в некоторых трагедиях встречается только одно или два известных имени, а другие — вымышлены, как, напр., в „Цветке“ Агафона [4]). В этом произведении одинаково вымышлены и события и имена, а все-таки оно доставляет удовольствие. Поэтому не следует непременно ставить своей задачей придерживаться сохраненных преданиями мифов, в области которых вращается трагедия. Да и смешно добиваться этого, так как даже известное известно немногим, а между тем доставляет удовольствие всем. Из этого ясно, что поэт должен быть более творцом фабул, чем метров, так как он творец постольку, поскольку воспроизводит, а воспроизводит он действия. Даже если ему придется изображать действительные события, он все-таки творец, так как ничто не препятствует тому, чтобы некоторые действительные события имели характер вероятности и возможности [5]). Вот почему он их творец.

Из простых фабул и действий эпизодические самые худшие. Эпизодической я называю ту фабулу, в которой вводные действия следуют одно за другим без соблюдения вероятности и необходимости. Такие фабулы составляются плохими поэтами по их собственной вине, а хорошими — из-*1452 a* за актеров [6]). Составляя свои трагедии для состязаний и чрезмерно растягивая фабулу, поэты часто бывают вынуждены нарушать последовательность событий.

Трагедия есть воспроизведение не только законченного действия, но также вызывающего страх и сострадание, а это бывает чаще всего в том случае, когда что нибудь происходит неожиданно, и еще более, когда происходит [неожиданно] вследствие взаимодействия событий. При этом удивление будет сильнее, чем в том случае, когда что нибудь является само собою и случайно. Ведь даже из случайных событий более всего удивления вызывают те, которые кажутся происшедшими как бы намеренно. Так, напр., статуя Мития в Аргосе убила виновника смерти Мития, упав на него в то время, когда он на нее смотрел [7]). Подобные происшествия имеют вид не слепой случайности, поэтому такие фабулы бесспорно лучше.

X

Из фабул одни бывают простые, другие — запутанные, так как именно такими бывают и действия, воспроизведением которых являются фабулы. Я называю простым такое действие, в котором при сохранении непрерывности и единства, как сказано выше [1]), перемена совершается без перипетии и узнавания, а запутанным — то, в котором перемена совершается с узнаванием или перипетией, или с обоими вместе. Это должно вытекать из самого состава фабулы так, чтобы перемена возникала из предшествующих событий по необходимости или по вероятности. Ведь большая разница, происходит ли данное событие вследствие чего нибудь или после чего нибудь.

XI

Перипетия — это перемена происходящего к противоположному, и притом, как мы говорим, по вероятности или необходимости. Так, напр., в „Эдипе“ вестник, пришедший с целью обрадовать Эдипа и избавить его от страха пред матерью, объяснив ему, кто он был, произвел противоположное действие [1]). И в „Линкее“: одного ведут на смерть, другой, Данай, идет за ним, чтобы убить его. Но вследствие перемены обстоятельств пришлось погибнуть последнему, а первый спасся [2]). Узнавание, как обозначает и самое слово,— это переход от незнания к знанию, или к дружбе, или вражде, тех, кого судьба обрекла на счастье или несчастье. А самые лучшие узнавания те, которые соединены с перипетиями, как, напр., в „Эдипе“ [3]).

Бывают, конечно, и другие узнавания. Они могут происходить, как сказано, по неодушевленным предметам и по различным случайностям. Можно узнать также по тому, совершил кто ли или не совершил какой нибудь поступок. Но самое важное для фабулы и самое важное для действия — это выше указанное узнавание, потому что такое *1452 b* узнавание и перипетия будут вызывать или сострадание или страх; а изображением таких действий, как у нас установлено, является трагедия. Кроме того при таком узнавании будет возникать и несчастье и счастье.

Так как узнавание есть узнавание среди нескольких лиц, то иногда оно происходит только со стороны одного лица по отношению к другому, когда одно лицо известно, кто он; а иногда бывает необходимо обоим узнать друг друга. Напр., Орест узнал Ифигению из посылки письма, а для Ифигении потребовалось другое доказательство [4]).

Итак, в этом отношении фабула имеет две части: перипетию и узнавание.

Третья часть — страдание. О перипетии и узнавании сказано, а страдание — это действие, производящее гибель или боль, напр., разные виды смерти на сцене, припадки мучительной боли, нанесение ран и т. п.

XII

О тех частях трагедии, на которые должно смотреть как на ее основы, мы уже сказали [1]), а по объему и месту их распределения части ее таковы: пролог, эпизодий, эксод, песнь хора, а в ней парод и стасим. Эти части общи всем трагедиям, а особенностями некоторых трагедий являются песни со сцены и коммы. Пролог — это целая часть трагедии пред выступлением хора. Эпизодий — целая часть трагедии между целыми песнями хора. Эксод — целая часть трагедии, за которой не бывает песни хора. Парод хора — это первая целая речь хора. Стасим — песнь хора без анапеста и трохея. Комм — общий плач хора и актеров, а песни со сцены исполняются только актерами.

[О тех частях трагедии, на которые должно смотреть как на ее основы, мы сказали, а по объему и месту их распределения они таковы].

XIII

К чему должно стремиться и чего должно избегать, составляя фабулы, и как будет достигнута цель трагедии, следует сказать сейчас за тем, что теперь изложено.

Так как лучшая трагедия по своему составу должна быть не простой, а запутанной и воспроизводящей страшные и вызывающие сострадания события, — ведь это отличительная черта произведений такого вида, — то прежде всего ясно, что не следует изображать на сцене переход от счастья к несчастью людей хороших, так как это не страшно и не

жалко, а возмутительно. И не следует изображать переход от несчастья к счастью дурных людей, так как это совершенно нетрагично: тут нет ничего необходимого, ни вызывающего чувство общечеловеческого участия, ни сострадания, *1453 a* ни страха. Не следует изображать и переход от счастья к несчастью совершенных негодяев. Такой состав событий, пожалуй, вызвал бы чувство общечеловеческого участия, но не сострадание и не страх. Ведь сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно, а страх из-за того, кто находится в одинаковом с нами положении [сострадание из-за невинного, а страх из-за находящегося в одинаковом положении]. Поэтому такой случай не вызовет ни сострадания, ни страха. Итак, остается тот, кто стоит между ними. А таков тот, кто, не отличаясь ни доблестью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своей порочности и низости, а вследствие какой-нибудь ошибки, между тем как раньше он пользовался большой славой и счастьем, как, напр., Эдип, Фиест и знаменитые люди из подобных родов. Поэтому требуется, чтобы хорошая фабула была скорее простой, а не „двойной“, как некоторые говорят, и представляла переход не от несчастья к счастью, а наоборот, от счастья к несчастью, — переход не вследствие преступности, а вследствие большой ошибки или такого человека, как мы сказали, или скорее лучшего чем худшего. Доказательством этому служит то, что происходит в жизни. Сначала поэты переходили от одной случайной фабулы к другой, а теперь самые лучшие трагедии изображают судьбу немногих родов, напр., Алкмэона, Эдипа, Ореста, Мелеагра, Фиеста, Телефа и других, кому пришлось или потерпеть, или совершить страшные преступления [1]).

Таков состав лучшей трагедии согласно требованиям нашей теории. Поэтому допускают ту же ошибку и те, кто упрекает Еврипида за то, что он делает это в своих трагедиях и что многие его трагедии оканчиваются несчастьем. Но это, как сказано, правильно. И вот важнейшее доказательство: на сцене, во время состязаний, такие произведения оказываются самыми трагичными, если они правильно разыграны. И Еврипид, если даже в других отношениях он не хорошо распределяет свой материал, все таки является наиболее трагичным поэтом.

Второй вид трагедии, называемый некоторыми первым, имеет двойной состав событий, так же как Одиссея, и в конце ее судьба хороших и дурных людей противоположна. Этот вид считается первым по слабости публики, так как поэты подчиняются в своих произведениях вкусам зрителей. Однако так вызывать удовольствие чуждо трагедии, это более свойственно комедии. Там герои, хотя бы они были злейшими врагами по мифу, как, напр., Орест и Эгист [2]), в конце уходят со сцены друзьями, и никто никого не убивает.

1453 b

XIV

Чувство страха и сострадания может быть вызываемо театральной обстановкой, может быть вызываемо и самим сочетанием событий, что гораздо выше и достигается лучшими поэтами. Фабула должна быть составлена так, чтобы читающий [1]) о происходящих событиях и не видя их трепетал и чувствовал сострадание от того, что совершается. Это может пережить каждый, читая рассказ об Эдипе. А достигать этого при помощи сценических эффектов—дело не столько искусства, сколько хорега [2]). Тот, кто посредством внешней обстановки изображает не страшное, а только чудесное, не имеет ничего общего с трагедией, потому что от трагедии должно требовать не всякого удовольствия, а свойственного ей. А так как поэт должен своим произведением вызывать удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что действие трагедии должно быть проникнуто этими чувствами.

Возьмемте-же, какое совпадение действий оказывается страшным и какое печальным. Такие действия происходят непременно или между друзьями, или между врагами, или между людьми относящимися друг к другу безразлично. Если враг вредит врагу, то ни действия, ни намерения его не вызывают никакого сожаления, а только то чувство, какое возбуждает страдание само по себе. Но когда страдания возникают среди близких людей, напр., если брат убивает брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать, или хочет убить, или делает что нибудь подобное,— вот чего следует искать в мифах. Но сохраненных преданием мифов нельзя изменять. Я имею в виду, напр., смерть

Клитемнестры от руки Ореста и смерть Эрифилы от руки Алкмэона [3]). Поэт должен находить подходящее и искусно пользоваться преданием. А что мы понимаем под словом „искусно“, скажем-те яснее. Действие может происходить так, как его представляли древние, изображая лиц, которые знают и понимают, что они делают, напр., Еврипид изобразил Медею убивающей своих детей [4]). Но можно совершить по неведению, совершить ужасное преступление, и только впоследствии узнать свою близость к жертве, как, напр., Софоклов Эдип. Впрочем, это произошло вне драмы, а в самой трагедии так действует, напр., Алкмэон Астидаманта [5]) или Телегон в „Раненом Одиссее“ [6]).

Есть еще третий случай, когда намеревающийся совершить по незнанию какое нибудь неисправимое зло узнает свою жертву раньше, чем совершит преступление. А кроме этих случаев представить дело иначе нельзя, так как неизбежно или сделать что нибудь, или не сделать, зная или не зная.

Из этих случаев самое худшее сознательно собираться сделать какое нибудь зло, но не сделать его. Это отвратительно, но не трагично, так как здесь нет страдания. Вот почему таким образом никто не представляет событий, кроме немногих случаев, напр., в „Антигоне“ сцена Креонта с Гемоном [7]). Второй случай — сделать какое-нибудь зло. Но лучше сделать не зная и узнать после, так как здесь нет ничего отвратительного, а признание производит потрясающее впечатление. *1454 a*

Но лучше всего последний случай. Я говорю о таком случае, как, напр., в „Кресфонте“. Меропа собирается убить своего сына, но не убивает [8]). Она узнала его. И в „Ифигении“ сестра узнает брата, а в „Гелле“ — сын свою мать, которую хотел выдать [9]). Вот почему, как сказано раньше, трагедии изображают судьбу немногих родов. Изыскивая подходящие сюжеты, трагики случайно, а не благодаря теории, открыли, что в мифах следует собирать такой материал. Поэтому они вынуждены встречаться в тех домах, с которыми происходили такие несчастья.

Итак, о составе событий и о том, каковы именно должны быть фабулы, сказано достаточно. *1454 a*

XV

Относительно характеров следует иметь в виду четыре цели. Первое и важнейшее — чтобы они были благородны. Действующее лицо будет иметь характер в том случае, когда, как сказано, его речи или поступки обнаруживают какое нибудь решение, а благородный характер, — когда оно благородно. Последнее возможно во всяком положении. Ведь и женщина бывает благородной и раб, хотя, быть может, первая из них ниже (мужчины), а раб — совершенно низкое существо.

Второе условие — соответствие (характеров действующим лицам). Так, характер Аталанты мужественный, но женщине не подобает быть мужественной или страшной [1]).

Третье условие — правдоподобие. Это особая задача, — не то, чтобы создать благородный или соответственный данному лицу характер, как сказано.

Четвертое условие — последовательность. Даже если изображаемое лицо совершенно непоследовательно и в основе его поступков лежит такой характер, то все таки оно должно быть непоследовательным последовательно.

Примером низости характера, не вызванной необходимостью, является Менелай в „Оресте" [2]). Пример поступка несоответственного и несогласного с характером — плач Одиссея в „Скилле" [3]) и речь Меланиппы [4])...* Пример непоследовательности — Ифигения в Авлиде, так как умоляющая она совершенно не похожа на ту, которая выступает (в той же трагедии) позже [5]). Ведь и в характерах, так же как и в составе событий, следует всегда искать или необходимости или вероятности, чтобы такой-то говорил или делал то-то по необходимости или по вероятности, и чтобы одно событие происходило после другого по необходимости или по вероятности.

1454 b Итак, ясно, что и развязки фабул должны вытекать из самих фабул, а не разрешаться машиной, как в „Медее" [6]) или в сцене отплытия в Илиаде [7]). Машиной должно пользоваться для изображения событий, происходящих вне драмы, или того, что произошло раньше и чего человеку нельзя знать, или того, что произойдет позже и требует предска-

зания или божественного возвещения, так как мы предполагаем, что боги все видят.

В событиях не должно быть ничего нелогичного, в противном случае оно должно быть вне трагедии, как, напр., в „Эдипе“ Софокла.

Так как трагедия есть изображение людей лучших чем мы, то следует подражать хорошим портретистам. Они, передавая типичные черты, сохраняют сходство, хотя изображают людей красивее. Так и поэт, изображая раздражительных, легкомысленных и имеющих другие подобного рода недостатки характера, должен представлять таких людей облагороженными, как, напр., представил жестокосердного Ахилла Агафон и Гомер [8]).

Вот что следует иметь в виду, а также наблюдения над впечатлениями, неизбежно вызываемыми поэтическим произведением. Ведь и тут можно часто ошибаться. Относительно этого достаточно сказано в изданных мною сочинениях [9]).

XVI

О том, что такое узнавание, сказано раньше. А что касается видов узнавания, то первый и самый безыскусственный, которым чаще всего пользуются за недостатком другого выхода, — узнавание по приметам. Из примет одни бывают врожденные, напр., „копье, какое носят (на своем теле) Земнородные“ [1]), или звезды в „Фиесте“ Каркина [2]); другие — приобретенные впоследствии, притом или на теле, напр., рубцы, или посторонние предметы, напр., ожерелье или лодочка, посредством которой происходит узнавание в „Тиро“ [3]). Этими приметами можно пользоваться и лучше и хуже. Так, Одиссея по его рубцу иначе узнала кормилица, иначе свинопасы [4]). Узнавания, требующие доказательств, менее художественны, как и все такого рода, а возникающие из перипетии, как напр., в сцене „Омовения“ (Одиссея), лучше [5]).

Второе место занимают узнавания, придуманные поэтом [вследствие этого нехудожественные]. Так, Орест в „Ифигении“ дал возможность узнать, что он Орест. Ифигения открыла себя письмом, а Орест говорит то, чего хочет сам поэт, но не дает миф [6]). Поэтому такое узнавание очень

приближается к указанной мною ошибке: ведь Орест мог и принести с собой некоторые доказательства. Таков же голос ткацкого челнока в Софокловом „Терее“ [7].

Третье узнавание — путем воспоминания, когда возникает какое нибудь чувство при виде какого нибудь предмета. Так, *1455 a* в „Киприях“ Дикэогена герой, увидев картину, заплакал [8], а в „Рассказе у Алкиноя“ (Одиссей), слушая кифариста и вспомнив (пережитое), залился слезами [9]. По этому их обоих узнали.

Четвертое узнавание — при помощи умозаключения, напр., в „Хоэфорах“: „пришел кто-то похожий (на меня), а никто не похож (на меня) кроме Ореста, следовательно это пришел он“ [10]. Или сцена с Ифигенией у софиста Полиида: Оресту естественно сделать вывод, что и ему приходится стать жертвой, так как была принесена в жертву его сестра [11]. А в „Тидее“ Феодекта герой заключает, что он и сам погибнет, потому что он пришел с целью отыскать своего сына [12]. То же и в „Финеидах“: женщины, увидев местность, решили, что тут им назначено судьбой умереть, так как их там и высадили [13].

Бывает и сложное узнавание, соединенное с обманом публики, напр., в „Одиссее-Лжевестнике“ герой говорит, что он узнает лук, которого не видал; а публика в ожидании, что он действительно узнает, делает ложное умозаключение [14].

Но лучше всех узнавание, вытекающее, из самих событий, когда зрители бывают поражены правдоподобием, напр., в Софокловом „Эдипе“ и в „Ифигении“. Действительно правдоподобно, что Ифигения хочет вручить письмо.

Только такие узнавания обходятся без придуманных примет и ожерельев. Второе место занимают узнавания, вытекающие из умозаключения.

XVII

При составлении фабул и обработке их языка необходимо представлять события как можно ближе пред своими глазами. При этом условии поэт, видя их совершенно ясно и как бы присутствуя при их развитии, может найти подходящее и лучше всего заметить противоречия. Доказательством этого служит то, в чем упрекали Каркина. (У него)

Амфиарай выходил из храма, что укрывалось от взора зрителей. Публика была раздосадована этим, и на сцене Каркин потерпел неудачу [1]).

По возможности следует сопровождать работу и телодвижениями. Увлекательнее всего те поэты, которые переживают чувства того же характера. Волнует тот, кто сам волнуется, и вызывает гнев тот, кто действительно сердится. Вследствие этого поэзия составляет удел или богато одаренного природой, или склонного к помешательству человека. Первые способны перевоплощаться, вторые — приходить в экстаз [2]) *.

Как эти рассказы (т. е. сохраненные преданиями), так и вымышленные поэт, создавая трагедию, должен представлять в общих чертах, а потом вводить эпизоды и расширять. По моему мнению, общее можно представлять так, как, напр., в „Ифигении". Когда стали приносить в жертву какую-то девушку, она исчезла незаметно для совершавших жертвоприношение и поселилась в другой стране, в которой был обычай приносить в жертву богине чужестранцев. Эта обязанность была возложена на нее. Спустя некоторое время случилось, что брат этой жрицы приехал туда. А то обстоятельство, что ему повелел бог [и по какой причине — это не относится к общему] [3]) отправиться туда и за чем, — это вне фабулы. После приезда, когда его схватили и хотели принести в жертву, он открылся, — так ли как представил Еврипид, или как Полиид, — правдоподобно сказав, что, как оказывается, суждено быть принесенными в жертву не только его сестре, но и ему самому [4]). И отсюда его спасение.

1455 b

После этого следует, уже дав имена (действующим лицам), вводить эпизодические части, но так, чтобы эпизоды были в тесной связи, напр., в эпизоде с Орестом — его сумасшествие, вследствие которого он был пойман, и очищение, вследствие чего он спасся [5]).

В драмах эпизоды кратки, в эпосе они растянуты. Так, содержание Одиссеи можно рассказать в немногих словах. Один человек странствует много лет. Его преследует Посидон. Он одинок. Кроме того, его домашние дела находятся в таком положении, что женихи (жены) расточают его имущество и составляют заговор против его сына. После бурных скитаний он возвращается, открывается некоторым

лицам, нападает (на женихов), сам спасается, а врагов перебивает. Вот собственно содержание поэмы, а остальное — эпизоды.

XVIII

Во всякой трагедии есть завязка и развязка. События, находящиеся вне драмы, и некоторые из входящих в ее состав часто бывают завязкой, а остальное — развязка. Завязкой я называю то, что находится от начала трагедии до той части, которая является пределом, с которого начинается переход от несчастья к счастью, или от счастья к несчастью, а развязкой — то, что находится от начала этого перехода до конца. Напр., в „Линкее" Феодекта завязкой служат происшедшие раньше события, похищение ребенка и (раскрытие виновных, а развязка) от обвинения в убийстве до конца [1]).

Видов трагедии четыре. Столько же *) указано нами и частей. Трагедия запутанная, которая целиком состоит из перипетии и узнавания. Трагедия патетическая, напр., Эанты [2]) и Иксионы [3]). Трагедия нравов, напр., Фтиотиды [4]) и Пелей [5]). Четвертый вид—трагедия фантастическая, напр., Форкиды [6]), Прометей [7]) и все те, где действие происходит в преисподней.

1456 a

Лучше всего стараться соединять все эти виды, а если это невозможно, то самые главные и как можно больше, в особенности потому, что теперь несправедливо нападают на поэтов. Хотя (у нас) есть много хороших поэтов в каждом виде (трагедии), но критики требуют, чтобы один поэт превосходил каждого в его индивидуальных достоинствах*.

Различие и сходство между трагедиями следует определять, быть может, не по отношению к фабуле, а принимать во внимание сходство завязки и развязки. Многие поэты, составив хорошую завязку, дают плохую развязку, между тем как необходимо, чтобы обе части всегда вызывали одобрение [8]) *.

Следует также помнить о том, о чем часто говорилось, и не придавать трагедии эпической композиции. Эпической я называю состоящую из многих фабул, напр., если какой нибудь (трагик) будет воспроизводить все содержание Илиады. Там, вследствие значительной длины, части получают надлежащее развитие, а в драмах многое происходит

неожиданно. И вот доказательство. Все те трагики, которые представляли разрушение Трои целиком, а не по частям, как Еврипид, или Ниобу не так, как Эсхил [9]), терпят полную неудачу, или уступают в состязании другим. Ведь и Агафон потерпел неудачу только из-за одного этого [10]).

Но в перипетиях и в простых действиях трагики удивительно достигают своей цели. Это бывает, когда умный, но преступный человек оказывается обманутым, как Сизиф [11]), или храбрый, но несправедливый бывает побежден. Это и трагично, и согласно с чувством человеческой справедливости. Это и правдоподобно, как говорит Агафон: „ведь правдоподобно, что происходит много и неправдоподобного" [12]).

Хор должно представлять как одного из актеров. Он должен быть частью целого и состязаться не так, как, напр., у Еврипида, а так, как у Софокла. А у прочих поэтов песни хора имеют не больше связи со своей фабулой, чем со всякой другой трагедией. Поэтому у них поют „вставочные песни" с того времени, как Агафон первый начал делать подобное. А между тем какая разница, петь ли вставочные песни, или перемещать из одной части в другую диалог или целый эпизодий?

XIX

Остается сказать несколько слов относительно словесной формы (трагедии) и изложения мыслей, а относительно других вопросов уже сказано. Впрочем вопросы, касающиеся изложения мыслей, следует рассматривать в сочинениях по реторике, так как они более близки к этой области знаний. К области мысли относится все то, что должно быть выражено в слове. А частные задачи в этой области — доказывать и опровергать [1]), и изображать чувства, как, напр. сострадание или страх, или гнев и другие подобные им, а, также величие и ничтожество [2]). Ясно, что и при изображении событий должно исходить от тех же основ, когда нужно представить вызывающее сожаление, или ужас, или великое, или правдоподобное. Разница состоит только в том, что события должны быть понятными без объяснения, а мысли должны быть выражены говорящим в рассказе и согласоваться с его рассказом. В самом деле, в чем состояла бы

1456 b

задача говорящего, если бы все было ясно уже само собой, а не благодаря его слову?

В той области, которая относится к слову, есть один частный вопрос — внешние способы выражения. Знание их есть дело актерского искусства и того, кто руководит театральной постановкой, напр., как выразить приказание, как мольбу, рассказ, угрозу, вопрос и ответ и т. п.[3]). Знание или незнание этого не вызывает поэтическому произведению никакого упрека, который заслуживал бы серьезного внимания. В самом деле, какой ошибкой можно было бы признать то, в чем Протагор упрекает (Гомера), будто он, думая, что умоляет, приказывает, сказав: „гнев, богиня, воспой" [4]). (Протагор) говорит, что поставить в форме повелительного наклонения слова, обозначающие делать что нибудь или не делать, — это приказание. Поэтому следует оставить этот вопрос, как относящийся не к поэтике, а к другой науке

XX

Во всяком словесном изложении есть следующие части: основной звук [1]), слог, союз [2]), имя, глагол, член [3]), флексия и предложение.

Основной звук — это звук неделимый, но не всякий, а такой, из которого естественно появляется разумное слово. Ведь и у животных есть неделимые звуки, но ни одного из них я не называю основным. А виды этих звуков — гласный, полугласный и безгласный.

Гласный — тот, который слышится без удара (языка); полугласный — тот, который слышится при ударе (языка), напр., Σ и Р; а безгласный — тот, который при ударе (языка) не дает самостоятельно никакого звука, а делается слышным в соединении со звуками, имеющими какую нибудь звуковую силу, напр., Г и Δ.

Эти звуки различаются в зависимости от формы рта, от места (их образования), густым и тонким придыханием, долготой и краткостью, и кроме того острым, тяжелым и средним ударением. Подробности по этим вопросам следует рассматривать в метрике.

Слог есть неимеющий самостоятельного значения звук, состоящий из безгласного и гласного, или нескольких без-

гласных и гласного. Так, ГА и без Р слог и с Р слог: ГРА [4]). Но рассмотрение различия слогов также дело метрики [5]).

Союз — это не имеющее самостоятельного значения слово, которое [не препятствует, но и не] содействует составлению из нескольких слов одного имеющего значение предложения. Он ставится и в начале и в середине, если его нельзя поставить в начале предложения самостоятельно, напр., μέν, ἤτοι, δέ. Или — это неимеющее самостоятельного значения слово, которое может составить одно имеющее самостоятельное значение предложение из нескольких слов, имеющих самостоятельное значение [6]). *1457 a*

Член — неимеющее самостоятельного значения слово, которое показывает начало, или конец, или разделение речи, напр., τὸ ἀμφί, τὸ περί и др. [7]). Или — это неимеющее самостоятельного значения слово, которое [не препятствует, но и не] содействует составлению из нескольких слов одного имеющего значение предложения, ставящееся обыкновенно и в начале и в середине *).

Имя — это сложное, имеющее самостоятельное значение, без оттенка времени, слово, часть которого не имеет никакого самостоятельного значения сама по себе [8]). Ведь в сложных словах мы не придаем самостоятельного значения каждой части, напр., в слове Феодор (Богдар) — дор (дар) не имеет самостоятельного значения.

Глагол — сложное, самостоятельное, с оттенком времени слово, в котором отдельные части не имеют самостоятельного значения так же, как в именах. Напр., „человек" или „белое" не обозначает времени, а (формы) „идет" или „пришел" обозначают еще одна — настоящее время, другая — прошедшее.

Флексия имени или глагола — это обозначение отношений по вопросам „кого", „кому" и т. п. Или — обозначение единства или множества, напр., „люди" или „человек". Или — отношений между разговаривающими, напр., вопрос, приказание: „пришел ли"? или „иди". Это глагольные флексии, соответствующие этим отношениям.

Предложение — сложная фраза, имеющая самостоятельное значение, отдельные части которой также имеют само-

---

*) Повторение того, что сказано несколько выше.

стоятельное значение. Не всякое предложение состоит из глаголов и имен. Может быть предложение без глаголов, напр., определение человека [9]), однако какая нибудь часть предложения всегда будет иметь самостоятельное значение [напр., в предложении „идет Клеон“ — слово Клеон].

Слово бывает единым в двояком смысле: когда оно обозначает единство, или соединение множества. Напр., „Илиада“ — единое, как соединение множества, а „человек“ — как обозначение одного предмета [10]).

XXI

Имя бывает двух видов: простое и сложное. Простым я называю то, которое слагается из неимеющих самостоятельного значения частей, напр., „земля“. Что касается имен сложных, то одни состоят из части, имеющей самостоятельное значение и не имеющей его, но имеющей или не имеющей значение не в самом имени; другие состоят из частей (только), имеющих значение.

Имя может быть трехсложным, четырехсложным и многосложным, как большинство слов высокопарных, напр., Гермокаикоксанф [1]).

Всякое имя бывает или общеупотребительное, или глосса, или метафора, или украшение [2]), или вновь составленное, или растяженное, или сокращенное, или измененное.

1457 b

Общеупотребительным я называю то, которым пользуются все, а глоссой — то, которым пользуются немногие. Ясно, что глоссой и общеупотребительным может быть одно и тоже слово, но не у одних и тех же. Напр., σίγυνον (дротик) — у жителей Кипра общеупотребительное, а у нас оно глосса.

Метафора — перенесение слова с измененным значением из рода в вид, или из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии. Я говорю о перенесении из рода в вид, напр., „а корабль мой вот стоит“ [3]), так как стоять на якоре — это особый вид понятия „стоять“. (Пример перенесения) из вида в род: „да, Одиссей совершил десятки тысяч дел добрых“ [4]). Десяток тысяч вообще большое число, и этим словом тут воспользовался поэт вместо „множество“.

Пример перенесения из вида в вид: „отчерпнув душу мечом“ и „отрубив (воды от источников) несокрушимой медью“ [5]). В первом случае „отчерпнуть“ значить „отрубить“, во втором „отрубить“ поэт поставил вместо „отчерпнуть“. Нужно заметить, что оба слова обозначают что нибудь отнять.

Аналогией я называю такой случай, когда второе слово относится к первому так же, как четвертое к третьему. Поэтому вместо второго можно поставить четвертое, а вместо четвертого второе. Иногда присоединяют то слово, к которому заменяемое слово имеет отношение. Я имею в виду такой пример: чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею; поэтому можно назвать чашу щитом Диониса, а щит чашей Арея [6]). Или — что старость для жизни, то вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость вечером жизни, или, как у Эмпедокла, закатом жизни [7]).

Для некоторых понятий нет в языке соответствующих слов, но все-таки можно найти сходное выражение. Напр., вместо „сеять“ семена говорят „бросать“ семена, а для разбрасывания солнцем света нет соответствующего слова. Однако, так как „бросать“ имеет такое же отношение к лучам солнца, как „сеять“ к семенам, то у поэта сказано: „сея богозданный свет“ [8]).

Метафорой этого рода можно пользоваться еще иначе: присоединив к слову чуждое ему понятие, сказать, что оно к нему не подходит, напр., если бы кто нибудь назвал щит чашей не Арея, а чашей без вина [9]).

Составленное слово—то, которое совершенно не употребляется другими, а придумано самим поэтом. Кажется, есть некоторые слова в таком роде, напр., ἐρνύγες („рожонки“) вместо κέρατα (рога) и ἀρητήρ („молитель“) вместо ἱερεύς (жрец [10]).

Бывают слова растяженные и сокращенные. Растяженное—если какому нибудь гласному придать больше долготы, *1458 a* чем ему свойственно, или вставить (в слово) слог. Сокращенное—если в слове что нибудь отнято. Примеры растяженного: πόληος вм. πόλεως, Πηλῆος вм. Πηλέος, Πηληιάδεω вм. Πηλείδου. Примеры сокращенного: κρῖ, δῶ и μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ. [11]).

Измененное — когда в слове одно оставляют, а другое вносят, например, δεξιτερὸν κατὰ μαζόν вместо δεξιόν [12]).

Имена бывают мужеского, женского и среднего рода. Мужеского рода оканчиваются на N, Р и Σ и сложные с последним, а таковых два: Ψ и Ξ. Женского рода слова оканчиваются на долгие звуки по своей природе, как Η и Ω, а также на Α протяженное. Таким образом количество окончаний мужеского и женского рода по числу одинаково, потому что Ψ и Ξ то же что Σ. А на безгласный звук не оканчивается ни одно слово, так же как и на краткий гласный звук. На Ι—только три слова; μέλι, κόμμι, πέπερι. На Υ—пять. На эти звуки, а также на Ν и Σ оканчиваются слова среднего рода.

XXII

Достоинство слога—быть ясным и не низким [1]. Самый ясный слог тот, который состоит из общеупотребительных слов, но это слог низкий. Пример—поэзия Клеофонта [2] и Сфенела [3]. А возвышенный и свободный от грубоватости слог пользуется чуждыми обыденной речи словами. Чуждыми я называю глоссу, метафору, растяжение и все, что выходит за пределы обыденного говора. Но если соединить все подобного рода слова вместе, то получится загадка или варваризм. Если (предложение состоит) из метафор, это загадка, а если из глосс—варваризм. Сущность загадки состоит в том, чтобы, говоря о действительном, соединить с ним невозможное. Посредством сочетания общеупотребительных слов этого сделать нельзя, а при помощи метафор возможно, напр., „Мужа я видел, огнем припаявшего медь к человеку“ [4]) и т. п.

Из глосс образуется варваризм *. Следовательно необходимо, чтобы эти слова были как нибудь перемешаны. Глоссы метафоры, украшения и другие виды слов, упомянутые мною, сделают слог благородным и возвышенным, а общеупотребительные выражения придадут ему ясность. В особенности

1458 b влияют на ясность слога и отсутствие грубости растяжения. усечения и изменения значения слов. То, что речь имеет не разговорный, иной характер, и отступает от обычной формы, придаст ей благородство; а тем, что в ней находятся обычные выражения, будет достигнута ясность. Поэтому несправедливы порицания тех, кто осуждает подобного рода слог и осмеивает в своих комедиях поэтов, как, напр., Евклид старший [5]), будто легко творить, если предоставить

возможность растягивать гласные, сколько угодно. Он осмеял этот слог в самой форме своих стихов:

Видел я шедшего в Ма-арофо-он Э-эпихара.

И еще: Нет, не люба мне эта его-о че-емерица.

Действительно, явно некстати пользоваться такими формами смешно. Мера — общее условие для всех видов слова. В самом деле, если бы кто стал употреблять метафоры, глоссы и другие виды слов некстати и нарочно для смеха, тот произвел бы такое же (комическое) впечатление.

Насколько важно, чтобы все было подходящим, можно судить по эпическим произведениям, вставляя в метр слова разговорной речи,—да и по глоссам и метафорам и другим подобного рода словам. Если кто поставит на их место разговорные слова, тот увидит, что мы говорим правду. Напр., Эсхил и Еврипид составили одинаковый ямбический стих, но вследствие замены одного только слова, разговорного, обычного слова глоссой, один стих оказывается прекрасным, другой—безвкусным. Эсхил в „Филоктете" сказал:

„И рак, который мясо ест моей ноги"...

А Еврипид вместо „ест" поставил „пирует".

И еще пример. Вместо:

„Тут меня небольшой, ничтожный и безобразный" [6]) можно сказать:

„Тут меня малорослый какой то, бессильный уродец".

Или вместо:

„К ней простую подставив скамейку и маленький столик" [7]) можно сказать:

„К ней дрянную подставив скамейку и крошечный столик". И вместо берега „воют" [8]) можно сказать берега „кричат".

Кроме того, Арифрад осмеивал в своих комедиях трагиков за то, что они употребляют такие выражения, каких никто не допустил бы в разговоре, напр., δομάτων ἄπο вместо *1459 a* ἀπὸ δομάτων [10]) 'Αχιλλέως πέρι, а не περὶ 'Αχιλλέως [11]), σέθεν [12]), ἐγὼ δέ νιν [13]) и много других в таком роде. Все такие выражения вследствие неупотребительности их в разговоре придают речи возвышенный характер. А он этого не знал.

Большое значение имеет способность надлежащим образом пользоваться каждым из указанных видов слова, и сложными словами и глоссами. Но особенно важно быть искусным

в метафорах, так как только одного этого нельзя позаимствовать у других, и эта способность служит признаком таланта. Ведь создавать хорошие метафоры значит подмечать сходство.

Сложные слова более всего подходят к дифирамбам, глоссы — к героическим стихам [14]), метафоры — к ямбам. В героических стихах пригодны все выше указанные виды слова, а в ямбах, так как они ближе всего воспроизводят разговорную речь, пригодны те слова, которыми можно пользоваться в разговоре. Таковы общеупотребительные слова, метафоры и украшения.

XXIII

О трагедии и воспроизведении (жизни) в действии у нас сказано достаточно; а относительно поэзии повествовательной и воспроизводящей в (гекза) метре ясно, что фабулы в ней, так же как и в трагедиях, должны быть драматичны по своему составу и группироваться вокруг одного цельного и законченного действия, имеющего начало, середину и конец, чтобы, подобно единому и целому живому существу, вызывать присущее ей удовольствие. По своей композиции она не должна быть похожа на историю, в которой необходимо изображать не одно действие, а одно время, — те события, которые в течение этого времени произошли с одним лицом или со многими и каждое из которых имеет случайное отношение к другим. Напр., морское сражение при Саламине и битва с Карфагенянами в Сицилии, совершенно не имеющие общей цели, произошли в одно и то же время [1]). Так в непрерывной смене времен иногда происходят одно за другим события, не имеющие общей цели. Но, можно сказать, большинство поэтов делают эту ошибку. Почему, как мы уже сказали, Гомер и в этом отношении при сравнении с другими может показаться „божественным“; ведь он и не попытался изобразить всю войну, хотя она имела начало и конец. Его поэма могла бы выйти в таком случае слишком большой и неудобообозримой, или, получив меньший объем, запутанной вследствие разнообразия событий. И вот он, взяв одну часть (войны), ввел много эпизодов, напр., перечень кораблей и другие эпизоды, которыми разно- *1459 b* образит свое произведение. А другие поэты группируют

события вокруг одного лица, одного времени и одного многосложного действия, напр., автор Киприй [2]) и Малой Илиады [3]). Вот почему из Илиады и Одиссеи можно составить одну трагедию из каждой или только две, из Киприй много, а из Малой Илиады больше восьми, напр., Спор об оружии, Филоктет, Неоптолем, Еврипил, Нищий, Лакедемонянки, Разрушение Трои, Отъезд [Синон и Троянки] [4]).

XXIV

Кроме того, эпос должен иметь те же виды, какие имеет трагедия. Он должен быть или простым, или запутанным, или нравоописательным, или патетическим, и содержать те же части, кроме музыкальной композиции и сценической постановки. Ведь в нем необходимы перипетии и узнавания (и характеры) и страсти. Наконец, в нем должен быть хороший язык и хорошие мысли. Все это первый и в достаточной степени использовал Гомер. Из обеих его поэм Илиада составляет простое и патетическое произведение, а Одиссея запутанное — в ней повсюду узнавания — и нравоописательное. Кроме того языком и богатством мыслей Гомер превзошел всех.

Эпопея различается также длиной своего состава и метром. Что касается длины, то предел ее достаточно выяснен: нужно иметь возможность вместе обозревать начало и конец. А это может происходить в том случае, если состав поэм будет меньше, чем древних поэм, и если они подходят к объему трагедий, назначаемых на одно представление [1]). В отношении растяжимости объема эпопея имеет одну важную особенность. Дело в том, что в трагедии нельзя изображать много частей происходящими одновременно, а только ту часть, которая находится на сцене и исполняется актерами; но в эпопее, так как она представляет рассказ, можно изображать много частей происходящими одновременно. Находясь в связи с сюжетом, они увеличивают рост поэмы. Таким образом это преимущество эпопеи содействует ее величию и дает возможность изменять настроение слушателя и вводить разнообразные эпизоды. Ведь однообразие, скоро пресыщая, ведет трагедии к неудаче.

Героический метр приурочен к эпосу на основании опыта. Если бы кто нибудь стал составлять повествовательные произведения иным метром или многими, то это оказа-

лось бы неподходящим, так как героический размер самый спокойный и самый величественный из метров. Вот почему он допускает больше всего метафоры и глоссы — нужно заметить, что повествовательное творчество изобилует и другими видами слова [2]). А ямб и тетраметр подвижны; один удобен для танцев, другой — для действия. Еще более не-
1460 a уместно смешивать метры, как Хэремон [3]). Поэтому никто не составляет длинных стихотворений иным метром кроме героического. Сама природа, как мы сказали, научает избирать подходящий для них размер.

Гомер и во многих других отношениях заслуживает похвалы, но в особенности потому, что он единственный из поэтов прекрасно знает, что ему следует делать. Сам поэт должен говорить от своего лица как можно меньше, потому что не в этом его задача, как поэта. Между тем как другие поэты выступают сами во всем своем произведении, а образов дают немного и в немногих местах (Гомер), после краткого вступления, сейчас вводит мужчину или женщину или какое нибудь другое существо, и нет у него ничего нехарактерного, а все имеет свой характер.

В эпосе, так же как и в трагедии, должно изображать удивительное. А так как в эпосе не смотрят на действующих лиц как в трагедии, то в нем больше допускается нелогичное, вследствие чего главным образом возникает удивительное. В самом деле, эпизод с преследованием Гектора показался бы на сцене смешным: одни стоят, не преследуют, а тот кивает им головой [4]). Но в эпосе нелогичное незаметно, а удивительное приятно. Доказательством этого служит то, что в рассказе все добавляют что нибудь свое, думая этим доставить удовольствие *).

Гомер прекрасно научил и других, как следует говорить ложь: это неправильное умозаключение. Люди думают, что, если при существовании того-то существует то-то, или при его появлении появляется, то, если существует второе, должно существовать или появляться и первое. Но это неправильно. Нужно добавить: но если первое условие не суще-

---

*) Слова „Но в эпосе—доставить удовольствие“ находятся в рукописях и в печатных изданиях не на своем первоначальном месте. Они должны стоять несколько ниже, после слов: „из сцены Омовения в Одиссее“.

ствует, то, даже если существует второе, отсюда не вытекает с необходимостью, что существует или возникает первое. Зная правду, наша душа не извратит действительности, неправильно заключая, будто существует и первое [5]). Пример этого можно взять из сцены „Омовения“ в Одиссее [6]).

Невозможное, но вероятное следует предпочитать тому, что возможно, но невероятно. Рассказы не должны состоять из нелогичных частей. Всего лучше, когда в рассказе нет ничего нелогичного, а если это невозможно, то помещать его вне фабулы, — напр., то, что Эдип не знает, как умер Лай [7]), — а не в драме, как в „Электре“ рассказ о пифийских состязаниях [8]), или в „Мизийцах“, приход немого из Тегеи в Мизию [9]). Ссылаться на то, что пропуском была бы разрушена фабула, смешно. Следует с самого начала не вводить таких рассказов, но раз он введен и кажется более правдоподобным, то допускать и нелепое. Так, несообразности в Одиссее, в рассказе о высадке (на Итаке [10]), очевидно, были бы недопустимы, если бы это сочинил плохой поэт; но тут наш поэт другими достоинствами сглаживает нелепое, делая его приятным. *1460 b*

Язык нужно обрабатывать (главным образом) в „недейственных“ частях, где нет ни развития характеров, ни доказательств [11]), так как слишком блестящий язык опять заслоняет собою характеры и мысли.

XXV

Вопрос о нападках (на поэтов [1]) и опровержениях их, — из скольких и каких видов они состоят, — можно выяснить, рассматривая его следующим образом. Так как поэт есть подражатель, так же как живописец или какой нибудь иной создающий образы художник, то ему всегда приходится воспроизводить предметы каким нибудь одним из трех способов: такими, каковыми они были или есть; или такими, как их представляют и какими они кажутся; или такими, каковы они должны быть. А выражается это или разговорной речью, или глоссами и метафорами. Есть еще много „страданий“ слова, так как мы предоставляем поэтам пользоваться ими [2]). [Притом правила поэтики и политики не одинаковы, так же как поэтики и всякого иного искусства] [3]).

В самой поэтике бывают двоякого рода ошибки: одни по существу, другие — случайные. Напр., если какой нибудь поэт правильно наметил изобразить какой нибудь предмет, но не мог этого сделать по слабости поэзии, то в этом вина самой поэзии. Но если он сделал ошибку оттого, что наметил что нибудь неправильно, напр., коня, вынесшего вперед обе правые ноги, или допустил ошибку в каком нибудь искусстве, напр., в медицине, или представил в любом искусстве что нибудь невозможное, то это не может вызывать упреков по существу самого искусства. Поэтому упреки критиков в их „проблемах" следует опровергать со следующих точек зрения.

Во первых — по отношению к самому искусству. Говорят: представлено невозможное. Да, допущена ошибка, но (искусство) право, если оно достигает своей цели. Ведь цель достигается, если таким образом оно делает ту или иную часть рассказа более потрясающей. Пример — преследование Гектора. Однако, если была возможность достигнуть цели лучше, или не хуже и согласно с требованиями по этим вопросам искусства, то ошибка допущена неправильно, так как, если это возможно, следует совершенно не делать никаких ошибок.

Еще вопрос — в чем ошибка: в области самого искусства, или в чем нибудь ином, случайном. Не так важно, если поэт не знал, что лань не имеет рогов [4]), как то, если бы он представил ее несоответственно действительности. Кроме того, если поэта порицают за то, что он изобразил неверно, то (можно сказать, что) так, быть может, следует изображать. Так и Софокл говорил, что он представляет людей такими, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они в действительности. Вот как следует опровергать нападки. А если (нельзя сослаться) ни на то, ни на другое, то сказать, что „так говорят". Напр., относительно мифов о богах: быть может, неправильно излагать их так (как делают поэты), и это не соответствует действительности, а было именно так, как учит * Ксенофан [5]). Но все таки — „так говорят". *1461 a*

Иное изображено, быть может, не лучше, но так было в действительности, напр., то, что сказано об оружии (у Гомера):

„Копья их прямо стояли, воткнутые древками в землю“ [6]). Так было в обычае в то время, так и теперь у иллирийцев.

А относительно того, хорошо ли или нехорошо у кого нибудь сказано или сделано, следует судить, обращая внимание не только на то, что сделано или сказано — хорошо ли оно, или худо, — но также и на действующее и говорящее лицо: кому, когда, каким образом, для чего; напр., для большего добра, чтобы оно появилось, или для большего зла, чтобы оно прекратилось [7]).

Нападки, касающиеся языка, следует разрешать, обращая внимание на глоссы. Напр., οὐρῆας μὲν πρῶτον („прежде всего на мулов“); но, может быть, поэт говорит не о мулах, а о стражах [8]). Или, говоря о Долоне ὅς ῥ' ἤ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός („который видом был гадок“), (Гомер имел в виду) не уродливое тело, а безобразное лицо, так как критяне говорят εὐειδὲς в смысле εὐπρόσωπον [9]). Или слова ζωρότερον δὲ κέραιε не значат „наливай покрепче“, как для пьяниц, а „наливай поживей“ [10]).

Некоторые выражения — метафоры, например:

„Все, и бессмертные боги и люди в шлемах с хвостами
Конскими, сладко в течение ночи всей спали“...

А вслед за этим (Гомер) говорит:

„Сколько раз ни глядел он на поле троянцев, дивился
Множеству флейт и свирелей“... [11]).

Здесь слово „все“ поставлено метафорически вместо „многие“, так как „все“ — это некоторое множество. Или: οἴη δ' ἄμμορος („единственная непричастна“) — метафора, потому что наиболее известное единственно [12]).

Иногда можно разрешать недоумения посредством перемены надстрочных знаков, как разрешал Гиппий Тазосский (смысл слов:) διδόμεν (вм. δίδομεν) δέ οἱ („дать ему“ вместо „мы даем ему“ [13]). Или τὸ μὲν οὗ (вм. οὐ) καταπύθεται ὄμβρῳ („часть его гниет от дождя“ вместо „оно не гниет от дождя“ [14]).

Некоторые недоразумения разрешаются переменой знаков препинания, напр., слова Эмпедокла:

„Смертным стало вдруг то, что прежде считали бессмертным,
Чистое прежде — смешалось“ [15]).

Иногда объясняется двояким значением слов, напр., „прошла большая часть ночи". Здесь „большая часть" — двусмыслица [16]).

Некоторые (нападки опровергаются) указанием на обычное употребление слова, напр., многие смеси для питья называют вином; поэтому (у Гомера) сказано, что Ганимед наливает Зевсу вино [17]), хотя боги не пьют вина; и медниками называют тех, кто кует железо [почему у поэта говорится: „наколенники из вновь выкованного олова"] [18]). Впрочем, это, может быть, и метафора.

А если кажется, что какое нибудь слово имеет какое нибудь противоположное значение, то необходимо обращать внимание на то, сколько значений может оно иметь в данной фразе. Напр., в словах τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος („им вот задержалось медное копье" [19]), — сколько значений может иметь выражение „им задержаться". Так ли вот (объяснять как мы), или лучше так, как предложит кто-нибудь другой.

(Бывают нападки и) „на-прямик", или, как говорит Главкон [20]), критики неосновательно берут некоторые выра-

1461 b жения поэта и [осудив их, сами делают вывод], как будто он сказал то, что им кажется, упрекают его, если это противоречит их мнению [21]). Так страдает рассказ об Икарии. Думают, что он был лаконец, поэтому, (говорят), странно, что Телемах не встретился с ним, придя в Лакедемон [22]). Но, быть может, было так, как говорят кефаленцы: по их словам Одиссей женился у них и (его тесть) был Икадий, а не Икарий [23]). Этот упрек, естественно, является по вине (самого критика).

Вообще невозможное необходимо ставить в связь с целью произведения, со стремлением к идеалу или с подчинением общепринятому мнению. Для поэзии предпочтительнее невозможное, но вероятное, чем возможное, но невероятное. Невозможно [24]), чтобы в действительности были такие люди, каких изображал Зевксид; но (так изображать) лучше, потому что образец должен стоять выше (действительности). А о том, что называют неправдоподобным (следует сказать) и так (как мы сказали выше), и то, что иногда оно не бывает неправдоподобным. Ведь „правдоподобно, что происходит и неправдоподобное".

Противоречия в рассказе должно рассматривать так же, как опровержения в диалектике,—говорится ли то же и относительно того же и так же. Поэтому и разрешать их следует, принимая во внимание то, что говорит сам поэт, или то, что мог бы предложить (всякий) разумный человек. Но правилен упрек в неправдоподобии и изображении нравственной низости, когда поэт без всякой надобности допускает неправдоподобие, как, напр., Еврипид в „Эгее", или низость, как в „Оресте" (вероломство) Менелая [25].

Итак, упреки (поэтическим произведениям) бывают пяти видов: в том, что изображено невозможное, или невероятное, или нравственно вредное, или противоречивое, или несогласное с правилами поэтики. А опровержения, — их двенадцать, — должны рассматриваться с перечисленных точек зрения.

XXVI

Можно поставить вопрос: что выше, эпическая поэзия или трагедия. Если менее грубая поэзия лучше, — а таковая та, которая постоянно имеет в виду лучших зрителей,— то вполне ясно, что поэзия, воспроизводящая (решительно) все, грубовата. Тут исполнители делают множество движений, как будто зрители не замечают (того, что нужно), если исполнитель не добавит от себя жестов. Так, плохие флейтисты вертятся, когда нужно изображать диск, и тащут корифея, когда играют „Скиллу" [1]). И вот о трагедии (критики думают) так же, как старшие актеры думали о своих младших современниках. Минниск [2]) называл Каллипида [3]) обезьяной за то, что он слишком переигрывал. Такая же молва была и про Пиндара [4]). Как старшие актеры относятся к младшим, так целое искусство относится к эпопее: она, говорят, имеет в виду зрителей с тонким вкусом, которые не нуждаются в мимике, а трагедия — простых. А если она грубовата, то ясно, что она ниже эпоса. *1462 a*

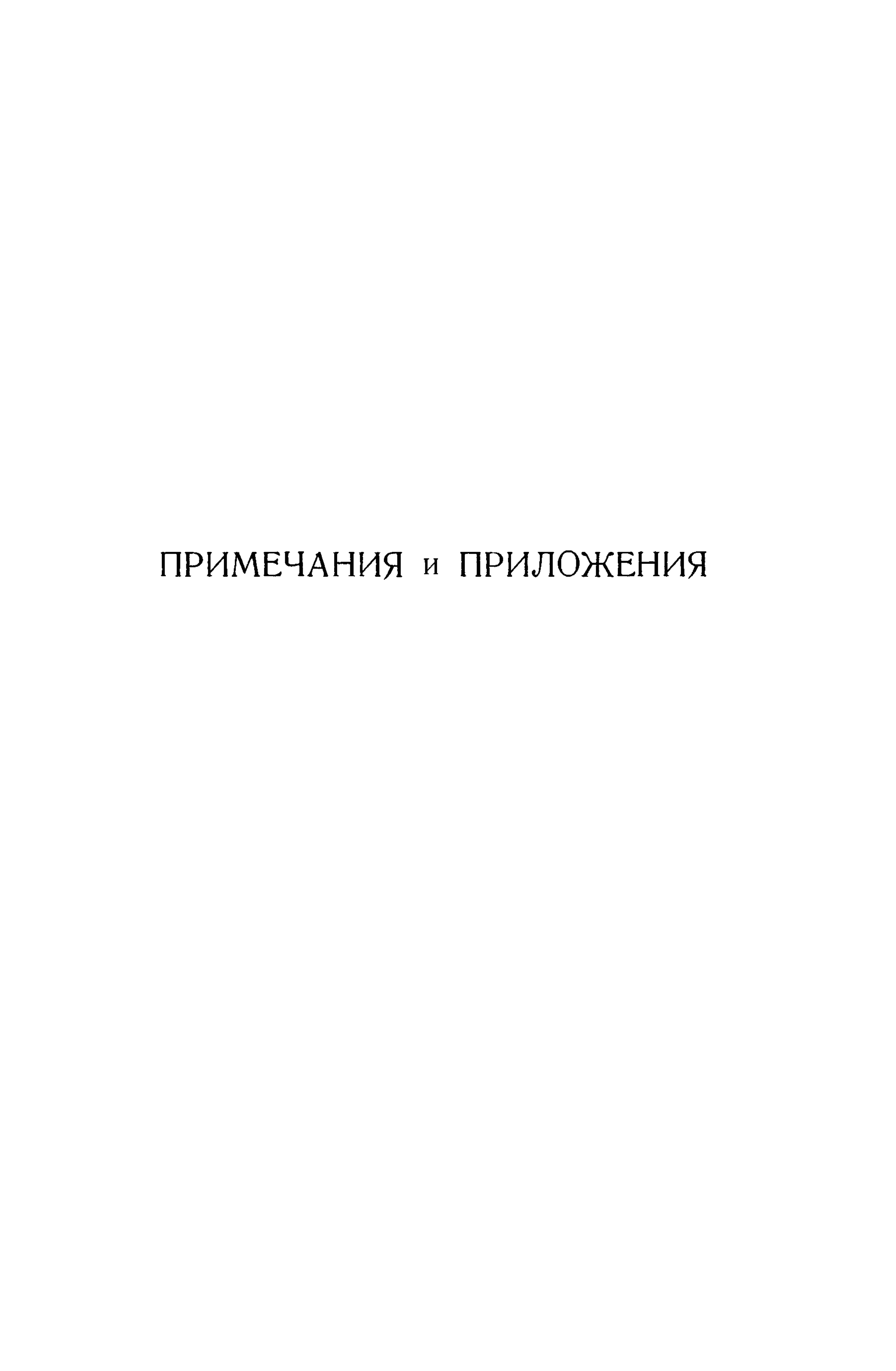
Но, во первых, этот упрек относится не к поэтическому произведению, а к искусству актеров. Ведь и рапсод может переигрывать жестами, как, напр., Сосистрат, и певец, как делал Мнасифей Опунтский [5]). Во вторых, нельзя отвергать всякие телодвижения, если не отвергать и танцев, а только плохие. В этом упрекали Каллипида, а теперь упрекают других

за то, что они подражают телодвижениям женщин легкого поведения. В третьих, трагедия и без телодвижений достигает своей цели так же, как эпопея, потому что при чтении видно, какова она. Итак, если (трагедия) выше (эпопеи) в других отношениях, то в телодвижениях для нее нет необходимости.

Далее, трагедия выше потому, что она имеет все, что есть в эпопее: ведь тут можно пользоваться и (гекза)—метром; в ней есть еще не в малой доле и музыка и сценическая обстановка, благодаря которой приятные впечатления становятся особенно живыми. Затем трагедия обладает наглядностью и при чтении и в действии. Она выше еще тем, что цель творчества достигается в ней при меньшей ее величине. Ведь то, что более сосредоточено, производит более приятное впечатление чем то, что расплылось на протяжении долгого времени. Я имею в виду такой случай, как, *1462 b* напр., если бы кто нибудь изложил Софоклова „Эдипа“ в стольких же стихах, сколько их в Илиаде. Еще нужно заметить, что в эпических произведениях меньше единства. Доказательство этого в том, что из любого эпического произведения можно составить несколько трагедий. Поэтому если эпические поэты создают одну фабулу, то при кратком изложении она кажется „бесхвостой“, а если растягивать ее, следуя требованиям метра, — водянистой. Я говорю, например...*. А если поэма состоит из многих действий, как Илиада или Одиссея, то она содержит много таких частей, которые и сами по себе имеют достаточный объем (для целого произведения). Впрочем эти поэмы составлены, насколько возможно, прекрасно и являются наиболее совершенным воспроизведением единого действия [6]).

Итак, если трагедия отличается от эпоса всеми этими преимуществами и еще действием своего искусства, — ведь она должна вызывать не случайное удовольствие, а указанное нами, — то ясно, что трагедия выше эпопеи, так как более достигает своей цели.

О трагедии и эпосе по их существу, об их видах и частях, — сколько их и в чем их различие, — о причинах, почему поэтические произведения бывают хорошими или нехорошими, о нападках критики и опровержениях их сказанного достаточно.



ПРИМЕЧАНИЯ и ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ

I

[1]) „Начав, естественно, сперва с самого начала" (ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων). Комментаторы и переводчики Аристотеля обыкновенно принимают в этих словах τὰ πρῶτα в значении „основные, важнейшие вопросы". Но это — обычная разговорная формула, страдающая даже тавтологией. В ней τὰ πρῶτα значит не „важнейшие вопросы", а просто— „самое начало". В таком смысле эта фраза нередко встречается в других местах у Аристотеля. См. De animal. I 4,646a, II 9,655 b; Eth. Eudem. I 7, 1217a и т. д. Эта фраза встречается в таком же простом значении „самое начало" в „Медее" Еврипида, ст. 475: ἐκ τῶν πρωτων πρῶτον ἄρξομαι λέγειν. Так начинает Медея подробное перечисление своих услуг, оказанных Язону.

[2]) Дифирамб — хвалебная песнь, первоначально только в честь Диониса, исполнявшаяся хором с участием запевалы. Хор располагался в виде круга. Начало дифирамба кроется в глубокой древности, как и начало самого культа Диониса. Творцом дифирамба древние греки считали поэта Ариона (VII в. до Р.Х.), но дифирамб, несомненно, существовал раньше Ариона, представляя собой одну из форм народного поэтического творчества. Этимологическое происхождение слова διθύραμβος до настоящего времени не выяснено. См. W. Schmid. Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus. Tübingen, 1901. U. Wilamowitz-Moellendorff. Euripides Herakles. Einleitung in die griech Tragödie. S. 63 f.

[3]) Авлетика — игра на флейте. Кифаристика — игра на кифаре. Изображение этих инструментов см. у E. Naumann. Illustrierte Musikgeschichte. Neu bearb. von E. Schmitz. Stuttg— Berl. 1919 S. 18f.

[4]) Что касается слова μίμησις, то его значение не передается вполне русским словом „подражание". Значение его гораздо шире. Это — не только подражание, но и творческое

воспроизведение действительности, допускающее ее идеализацию в формах слова, пластических линий и движений, а также звуков различных инструментов. Аристотель употребляет иногда это слово даже в значении самого поэтического произведения (см. Поэтика, гл. 26). Об историческом развитии термина μίμησις в области греческой философии и реторики см. E. Stemplinger. Mimesis im philosophischen und rhetorischen Sinne (Neue Jahrb. für d. k ass Altertum, 1913. XXXI 20 ff. Его же: Das Plagiat in der griech. Literatur. Leipz.— Berl., 1912. S. 121 f (Literarische Mimesis).

[5]) Слова ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι—εἰρημέναις τέχναις, по мнению M. Дюфура, представляют позднейшую вставку. Свое мнение он мотивирует тем, что они не согласуются с содержанием 3-й главы „Поэтики", где Аристотель иначе высказывается о различных способах подражания. См. M. Dufour. Notes sur la Poétique d'Aristote (Revue de philologie, 1896, p. 89). Действительно, с пропуском этого периода изложение мыслей получает более стройный и ясный характер и является более согласованным с другими местами „Поэтики". Особенно подозрительными кажутся мне слова: οἱ μὲν διὰ τέχνης, οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ διὰ φύσεως. Противоположение τέχνης, „искусства", в смысле теоретического руководства, и „привычки, навыка" — с другой стороны не являются в данном случае строго разграниченными. Здесь идет речь о живописи и пластике, где теоретические указания ведутся об руку с практикой. Затем выражение οἱ μὲν — οἱ δὲ — ἕτεροι δέ неправильно со стилистической точки зрения. Необходимо еще обратить внимание и на то, что φύσεως поставлено В. Кристом по конъектуре итальянского ученого Маджи, а в рукописях стоит слабо вяжущееся с контекстом слово φωνῆς. Все это заставляет думать, что здесь мы имеем дело с позднейшей вставкой.

[6]) Аристотель говорит, что танцоры воспроизводят посредством ритмических движений характеры, и душевные состояния, и действия. Искусство танцора действительно стояло у древних греков на большой высоте, требовало значительной не только практической, но и теоретической подготовки и было очень выразительно, как можно видеть из диалога Лукиана „О пляске" (Περὶ ὀρχήσεως, с. 23, 35, 74, 78 и др).

[7]) В этом месте текст рукописей испорчен. Находящееся в издании В. Криста слово ἀνώνυμος—конъектура И. Бернайса, не решающая окончательно всех затруднений. См. Vahlen. Ueber eine Stelle in Aristoteles Poetik (Sitzungsb. Preuss. Akad. 1910, XXVIII, 951 ff. Фален предлагает читать вместо ἀνώνυμος — τοῦ ὀνόματος ἀπὸ τῶν μέτρων τυγχάνουσα μέχρι τοῦ νῦν. Но и эта конъектура едва-ли может быть принята, так как она не согласуется со словами „ψιλοῖς λόγοις." Ψιλοὶ λόγοι, т. е. проза, не

могут получать свое название ἀπὸ τῶν μέτρων. Я думаю, что здесь пропущены слова (τοῦ ὀνόματος καθ'ἕκαστα μόνον) τυγχάνουσα μέχρι τοῦ νῦν. Применительно к этой конъектуре и дан наш перевод этого места. Основание для нас находится в самом тексте „Поэтики", в непосредственно следующих за этим словах: οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινόν etc.

[8]) Софрон, живший в V в. до Р. Х. в Сиракузах, составлял небольшие сценки (мимы) из народной повседневной жизни, в прозаической форме. Они были написаны на дорийском диалекте с незначительной примесью сицилийского говора.

Ксенарх, сын Софрона, также составлял мимы, но не пользовался такой известностью, как его отец. О мимах см. специальное исследование H. Reich. Der Mimus. Berl. 1903. Фрагменты Софрона см. у G. Kaibel. CGF Berl. 1899 I 154.

[9]) „Сократические разговоры" — прозаические произведения в форме диалогов, любимой форме Сократа. Они явились раньше Платона и, быть может, послужили ему образцом. См. K. Joel. Der λόγος Σωκρατικός (Arch. f. Gesch. d. Philosophie, VIII 771 f.)

[10]) У древних греков элегией называлось всякое стихотворение, независимо от его содержания, состоявшее из гекзаметров и пентаметров, которые между собою чередовались.

[11]) Эмпедокл, уроженец Сицилии, жил в V в. до Р. Х. Известный философ. В древности особенно славилось его сочинение „О природе" (Περὶ φύσεως), в стихах. Оно имело большое влияние на римского поэта Лукреция, писавшего также „О природе" (De rerum natura). Кроме того, Эмпедокл писал по медицине и риторике. Ему же приписывались „Очистительные песни" (καθαρμοί). Дошедшие до настоящего времени отрывки произведений Эмпедокла помещены у H. Diels. Fragmente der Vorsokratiker. Berl I[4] 1922 S. 193 ff. А. Маковельский. Досократики. Казань 1915, II 109—242.

[12]) Хэремон — трагик. Время его жизни в точности неизвестно, Предполагают, что он был современником Аристотеля. Хэремон предназначал свои произведения преимущественно не для постановки на сцену, а для чтения (Arist. Rhet. III 12, 1419 b). От них до настоящего времени сохранились только отрывки. См. Nauck TGF[2] p. 781.

[13]) „Номы" — песни религиозного характера, составлявшиеся по определенной схеме, слагавшейся обыкновенно из семи частей: ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος Творцом номов считался уроженец Лесбоса Терпандр, живший в VII в. до Р. Х. О номах Терпандра см. I. H. Schmidt. Die Kunstformen der griechischen Poesie Leipz. 1872, IV 636 ff. О номах вообще — H. Reimann. Studien zur griechischen Musik-Geschichte. Glatz, 1882. C. Steinweg. Kallimachos und die Nomosfrage. Neue Jahrb. LXVII 270 ff.

II

[1]) Полигнот — выдающийся живописец, уроженец острова Тазоса, живший в V веке до Р. Х. Большой известностью пользовалась его роспись „Дома собраний“ (Λέσχη) в Дельфах. Сюжетом для этой росписи послужили Полигноту мифы троянского цикла и представления древних греков о загробной жизни. См. Paus. X 25 sq. Кроме того Полигнот украсил своими картинами „Пестрый Портик“ в Афинах и храм Афины в Платеях. Произведения Полигнота отличались идеальной красотой и возвышенным характером, почему Аристотель называет его ἠθικός (Poet. c. 6). Были попытки сделать реконструкцию картин Полигнота. Лучшая из них принадлежит немецкому ученому П. Вейсцекеру (P. Weiszaeker. Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi. Stuttg. 1895).

Павсон — афинский живописец, живший во второй половине V в. до Р. Х., современник Аристофана, который упоминает о нем в своих комедиях (Acharn. 854. Thesmoph. 949. Plut. 602). Из слов Аристотеля видно, что он изображал предметы в карикатурном виде и брал своими сюжетами отрицательные стороны жизни. Сравн. Arist. Polit. VIII 5, 7 (там Аристотель советует молодежи смотреть картины Полигнота, а не Павсона).

Дионисий — современник Полигнота, уроженец Колофона. Он был известен как портретный живописец.

[2]) „И в прозе и в чистых стихах“, т. е. в стихах, не сопровождаемых музыкой и танцами.

[3]) Клеофонт — неизвестный эпический поэт. Аристотель упоминает о нем еще в 22 главе „Поэтики“, как о типичном представителе низкого стиля. См. также Arist. Rhet. II 17, 1408 a.

[4]) Гегемон Тазосский — комик и составитель пародий, живший в конце V века до Р. Х. Афиней, XV 698 c, приводит довольно большой отрывок из одной его эпической пародии. Гегемон писал также драматические пародии и ставил их на сцену. Что касается указания Аристотеля на то, что Гегемон составил первые пародии, то это несогласно с общепринятым у греков мнением, что творцом пародии был Гиппонакт (Athen. XV 698 B).

[5]) Никохар — некоторые ученые отождествляют его с комиком Никохаром, жившим в IV веке до Р. Х. Произведения его дошли в отрывках. Свида сообщает названия десяти его комедий („Амимона“, „Пелопс“, „Галатея“ и др.), но в числе их нет „Делиады“, о которой говорит здесь Аристотель. Поэтому отождествление этих личностей представляется сомнительным. В. cod. Paris. 1741 произведение Никохара было первоначально озаглавлено Δειλιάς, а затем

исправлено другой рукой на Δηλιάς. Лучше оставить первоначальную форму.

Это заглавие, стоящее в связи с прилагательным δειλός, трусливый, более подходит к названию пародии, представителем которой является здесь у Аристотеля Никохар. См. Aristotelis. De arte poetica. Ed. E. Graefenhan. Lips. 1821 p. 37.

[6]) (Ар) гант в рукописях: ὥσπερ γᾶς. Это место испорчено. Заглавие произведения, которое было приведено здесь Аристотелем в виде примера, совершенно пропущено, а от имени поэта осталось только окончание. Если дополнение (Ар) гант верно, то этого поэта можно отождествлять с современником Аристотеля кифаредом Аргантом. Некоторые издатели „Поэтики" (Gomperz, Hatzfeld—Dufour и др.) вносят в текст конъектуру итальянского ученого Ветторн: ὡς Πέρσας. Получается такая форма текста: „как напр., „Персов" и „Циклопов" Тимофея и Филоксена". Но едва-ли такое известное и простое слово как Πέρσαι могло быть испорчено и заменено темной и загадочной формой γᾶς.

[7]) Тимофей, составитель номов и дифирамбов, родился в Милете в 446 году до Р. Х. Павсаний, VIII 50,3, упоминает об его номе „Персы", а об его дифирамбе „Циклопы" встречается упоминание у Афинея, XI 465. „Персы" Тимофея были открыты в одном папирусе, найденном в 1902 году в Египте вблизи Абуссира во время раскопок, производившихся там членами немецкого Общества Deutsche Orientgesellschaft. См. U. Wilamowitz-Moellendorff. Timotheus Die Perser. Aus einem Papyrus von Abussir. Leipz. 1908 (с приложением снимка с папируса). E. Diehl Anthologia lyrica. Poetae melici. Leipz., 1924, II p 134 sq.

Филоксен родился на острове Кифере в 453 году до Р. Х. Он жил при дворе сицилийского тирана Дионисия младшего и в стихотворении „Циклопы" осмеял самого Дионисия под видом циклопа Полифема.

III

[1]) Демократическое правление установилось в Мегарах около 590 года до Р. Х., после изгнания тирана Феагена. Ко времени процветания демократии в Мегарах относится деятельность древнейшего комика Сусариона, который родился около 580 года до Р. Х. В древности многие считали Сусариона творцом комедии.

[2]) Эпихарм — уроженец острова Коса. Отец его переселился в Сиракузы, когда поэту, родившемуся ок. 539 года, было не больше трех месяцев. Здесь Эпихарм получил образование и провел свою молодость, вследствие чего считался сицилийцем. Эпихарм писал комедии, сюжетами для кото-

рых служили не только мифы, но и события действительной жизни. Кроме того, Эпихарм славился как мыслитель. Ему приписывались сочинения по физике, политике, медицине и сельскому хозяйству. Но многие из них не принадлежали Эпихарму. В конце прошлого века были открыты в папирусах неизвестные раньше открывки некоторых комедий Эпихарма (См. Jahrb. f. Philologie, 1889. S. 227 ff). Сохранившиеся до нашего времени отрывки комедий Эпихарма собраны у G. Kaibel CGF I 90 sq.

[3]) Хионид и Магнет — древнейшие афинские комики. По словам Свиды Хионид начал ставить на сцену свои комедии за 8 лет до Саламинской битвы, т. е. около 488 года. От него не дошло до нас ни одной полной комедии, а приписывающиеся ему отрывки комедий едва ли подлинны.

Магнет — младший современник Хионида. Из комедии Аристофана „Всадники“, ст. 520 сл., видно, что Магнет не пользовался успехом на сцене.

[4]) Этот мотив неоснователен, так как и у афинян глагол δρᾶν употреблялся в значении πράττειν. Сам Аристотель употребляет его в таком смысле (гл. 23 1459 b). Тоже находим у Платона и Фукидида, не говоря уже о поэтах и позднейших прозаических писателях.

[5]) „А на трагедию изъявляют притязания некоторые из дорийцев Пелопоннесских“. Эти слова я перенес сюда из pag. 3 l. 34 Christ, где они, очевидно, не на своем месте, так как там речь идет о комедии, а не о трагедии. После замечаний о происхождении комедии Аристотель, конечно, сделал то же и относительно трагедии, но в рукописях это не сохранилось. Такую же перестановку, как я, сделал и Гудеман в своем переводе. См. Aristoteles Ueber die Dichtkunst. Von A. Gudeman. Leipz. 1921 S. 5.

IV

[1]) Аристотель говорит, что люди с удовольствием смотрят на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, напр., изображения отвратительных зверей и животных. Та же мысль встречается и у других древних авторов, напр., у Плутарха, De aud. poet. c. 3. Quaest. Conv. V 1. Слова Аристотеля повторяет и Буало в L' Art Poétique, III, 1 sq:

> Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux jeux.

Та же мысль, совершенно независимо от влияния Аристотеля, проскользнула у Гоголя в одном месте его рассказа „Портрет“: „Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение

художника, как ни ужасен взятый им предмет". (Сочинения Н. В. Гоголя. Издание 15-ое. Редакция Н. С. Тихонравова. СПБ. 1900, III 39).

[2]) Маргит — комическая поэма, которую в древности приписывали Гомеру. В „Маргите" был выведен дурачек. Поэт характеризует его в таких словах: „он знал много, но все знал плохо. Боги не дали ему уменья ни копать, ни пахать и все, за что он ни брался, выходило у него неудачно". Эта поэма дошла до настоящего времени только в отрывках. Она была написана смешанным метром: дактили чередовались с ямбами. Так как в „Маргите" поэт осмеивал своего героя, то Аристотель видит в этом произведении древнейший образец комедии. Отрывки „Маргита" см. у Kinkel EGF I 64 sq.

[3]) Аристотель производит термин „ямб" от глагола ἰαμβίζειν — „осмеивать, язвить". Но эта этимология слова „ямб" не была общепринятой в древности. Некоторые ставили его в связь с именем Ἰάμβη, мифической служанки елевсинского царя Келея, которая своими неприличными шутками рассмешила богиню Деметру, горевавшую о своей похищенной Плутоном дочери. См. W. Christ. Metrik der Griechen und Römer, Leipz. 1879 S. 316.

[4]) „Фаллические песни" распевались на процессиях в честь Диониса. Пред процессией несли изображение pudendorum virilium. Образец такой песни со всей ее обстановкой находим в комедии Аристофана „Ахарняне", ст. 241 сл.

[5]) Τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν. О. Иммиш, на основании арабского перевода поэтики, предложил читать здесь: τὸν λόγον ἀγωνιστικὸν παρεσκεύασεν (O. Immisch. Zur Aristotelischen Poetik. Philologus, 1896. S. 36). Иммиш ссылается еще на одно место у Филострата, Vita Apollon. VI 11, где говорится об Эсхиле, что он τῶν ὑποκριτῶν ἀντιλέξεις εὗρεν, а эти слова имеют смысл: λόγον ἀγωνιστικὸν παρεσκεύασεν. Термин λόγος ἀγωνιστικός то же, что λόγος ἐριστικός, т. е. „форма речи удобная для спора, живая, драматическая речь". Мнение Иммиша можно подтвердить еще тем, что в дошедших до нас трагедиях Эсхила диалог нередко имеет характер спора, напр., диалог Прометея и Океана (Prometh. 298 sq), диалог аргосского царя и вестника сыновей Египта (Suppl. 907 sq и др.).

[6]) Из этих слов видно, что Аристотель считал сатирическую драму древнейшей формой трагедии. Какой состав и какие черты имела сатирическая драма в начале ее развития, трудно определить, так как до нас дошли сатирические драмы только более позднего времени: „Ищейки" Софокла и „Циклоп" Еврипида. В той форме, какая доступна нашему непосредственному изучению, сатирическая драма отличается от трагедии отсутствием в ней мрачного тона;

но в ней нет насмешки и иронии, как в комедии, а только легкая шутка. Хор сатирической драмы состоял из сатиров и силенов, а из мифологических героев чаще других выступал на сцену Геракл, слабости которого давали богатый материал для шутки.

[7]) „В беседе друг с другом мы очень часто говорим ямбами" — это замечание Аристотеля подтверждается наблюдениями над ритмом аттических ораторов.

V

[1]) „Комическая маска" — эти маски представляли безобразные лица с большими физическими недостатками, напр., с очень широким лицом, толстыми губами, поднятыми вверх бровями и т. п. Но все эти искажения были, как выражается Аристотель, ἄνευ ὀδύνης, т. е. не вызывали чувства страдания. О комических масках см. С. Robert. Die Masken der neuern attischen Komödie. Halle, 1911. Б. В. Варнеке. Поллуксовъ каталогъ масокъ (Журн. Мин. Народн. Просв., 1913, окт.).

[2]) „Хор для комедий архонт начал давать очень поздно". Первый комический поэт, получивший в Афинах хор, был Кратин, который достиг славы во второй половине V в. до Р. X. Из одной надписи, помещенной в 1G II 971 fr. d, можно заключать, что первое назначение хора для комедии произошло раньше 458 года до Р. X.

[3]) Об Эпихарме речь была уже в III главе. Формид был его современником. Он родился в Аркадии, но рано переехал в Сицилию и жил там при дворе тирана Гелона. От его комедий ничего не сохранилось. См. Kaibel, CGF 1 p. 148.

[4]) Кратес — афинский комик, живший в V веке до Р. X. Первая победа его на драматических состязаниях относится к 449 году. Время его смерти неизвестно. От комедий Кратеса сохранились только отрывки. Судить о нем можно главным образом по характеристике его у Аристофана, „Всадники", ст. 537 сл.

[5]) Слова μέτρου μεγάλου (величественного метра) многие издатели Аристофана считают, вполне основательно, позднейшей вставкой (Ritter, Christ и др.). Но некоторые комментаторы защищают эту вставку, полагая, что термином μέτρον μέγα Аристотель называет гекзаметр. Однако представляется странным и непонятным, почему Аристотель вместо общепринятого термина „гекзаметр" поставил здесь другое, неопределенное выражение μέτρον μέγα, а вслед за этим характеризует гекзаметр как μέτρον ἁπλοῦν.

[6]) Более древние трагики, как напр., Эсхил, действительно захватывали в своих произведениях длинный ряд событий. Для изображения их одной трагедии было недо-

статочно, вследствие чего являлась необходимость трилогического сочетания трагедий, имевших между собою тесную связь по содержанию. У позднейших поэтов пределы изображаемых ими событий все более суживаются и связь между частями трилогий слабеет.

VI

[1]) „И комедии“ — эти слова представляют затруднение. Аристотель обещает говорить о комедии, между тем как в Поэтике нет особого анализа комедии, а только разбросанные в различных частях этого трактата заметки о ней. Э. Грефенган старался разрешить это затруднение тем, что находящееся здесь в тексте Аристотеля ὕστερον следует понимать не в смысле указания на дальнейшие части Поэтики, а в значении „впоследствии“, т. е. в другом сочинении. (E. Graefenhan. Aristotelis De arte poetica. Comment. p. 65). Но в таком случае Аристотель выразился бы более определенно: ἐν ἄλλῳ λόγῳ или ἄλλος λόγος. Так всегда говорит он, когда ссылается на другие свои сочинения. Поэтому более оснований думать, что до нас не дошла вторая часть Поэтики, в которой говорилось о комедии.

[2]) Данное здесь определение понятия о трагедии вызвало в науке целую литературу. См. об этом во введении, гл. IV.

[3]) Из объяснения самого Аристотеля видно, что под словом εἴδη („виды“ трагедии) он имеет в виду и диалог и хоровые партии, которые исполнялись не только пением, но соединялись также с танцами. В тексте Аристотеля здесь ничего не говорится о танцах. Повидимому, конец этого отдела дошел не в полном виде.

[4]) Это место в рукописях испорчено. В лучшей рукописи cod Paris, 1741, читаем: καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν.

[5]) Зевксид — знаменитый живописец, происходивший по одним свидетельствам из Ефеса, по другим — из Гераклеи. Время его жизни в точности неизвестно. Расцвет таланта Зевксида относится к 425 году до Р. Х. Плутарх упоминает о нем, как об одном из современников Перикла. (Plut. Pericl. 13). О Полигноте речь была выше, гл. II.

[6]) „Подобное бывает и в живописи“ и т. д. — эти слова (παραπλ σιον — εἰκόνα) в рукописях стоят ниже, после слов δεύτερονἤδὲ τὰ ἤθη. Крист перенес их сюда, согласно мнению итальянского ученого Кастельветро, но во многих изданиях текст рукописей не нарушается (Graefenhan, Ritter, Butcher и др.).

[7]) После слов „важнейшее украшение“ в рукописях пропуск. Бернайс предложил заполнить его целой фразой, на

основании анонимного трактата περὶ κωμῳδίας (См. W. Christ, p. 10 adn. ad l. 17).

[8]) Перевод сделан по конъектуре Текера: σῶς γάρ (Class. Review, 1896 p., 141). В рукописях ἴσως γάρ.

VII

[1]) „Бывает целое и не имеющее никакого объема". По поводу этих слов Ф. Риттер замечает: Haec fortasse ex glossa nata sunt, admonitio enim supervacanea est et inutilis (F. Ritter. Aristotelis Poetica. Colon. 1839 p. 144).

К его доводам можно присоединить еще то, что этих слов нет в Cod. Paris, 2038. Объяснение И. Тейхмиллера едва ли может кого удовлетворить (См. G. Teichmüller. Beiträge zur Erklärung des Aristoteles. Halle, 1867, 53 f).

[2]) Стадий — 177, 46 метра.

VIII

[1]) „Поэты, которые создали „Гераклиду", „Тезеиду" и подобные им поэмы". Миф о Геракле и Тезее разрабатывали очень многие эпические поэты. „Гераклида" связана с именами Кинефона Лакедемонского (ок. 750 до Р. Х.), Писандра Родосского (ок. 650 до Р.Х. „Паниасида") (ок. 450 до Р.Х.) и др. „Тезеиду" составляли Зопир, современник Пизистрита, Дифил, живший в V веке до Р.Х., и др. Отрывки этих поэм см. у Kinkel EGF 217 sq, 248 sq.

[2]) „Благодаря какой нибудь теории" и т. д., — эти слова, очевидно, позднейшая вставка, так как о влиянии какой нибудь теории на Гомера едва ли Аристотель мог говорить.

[3]) О том, как Одиссей был ранен на охоте диким кабаном, Гомер рассказывает в кратких словах. Odyss. XIX 438 sq. Этот рассказ имеет в Одиссее чисто эпизодический характер. О другом обстоятельстве, как Одиссей притворился помешанным, в поэмах Гомера нигде не упоминается.

IX

[1]) Здесь обращает на себя внимание глубина и тонкость эстетического чувства у Аристотеля. Он признает возможность считать поэтическими произведениями и те, которые написаны прозой, полагая в основу различия видов произведений словесного творчества их внутренние черты, а не их форму. Сравн. „Поэтика", гл. 1.

[2]) Древние ямбографы чаще нападали в своих стихотворениях на отдельных лиц, чем на общие недостатки и пороки. При этом они не стеснялись называть осмеиваемых ими деятелей их собственными именами, как видно из со-

хранившихся до настоящего времени отрывков Архилоха и Гиппонакта. Личные нападки были в ходу еще в древней аттической комедии. Мы находим их в комедиях Аристофана. Замечание Аристотеля о том, что комики „не касаются определенных лиц“, может относиться только к средней и новой аттической комедии.

[3]) („Происшедшее“) — в рукописях и печатных изданиях здесь находится слово δυνατόν („возможное“). Но такая форма текста лишает данную мысль ее логических оснований. Из контекста видно, что здесь идет речь о действительно происшедшем, а не о „возможном“: „В возможность того, что что еще не произошло,— говорит дальше Аристотель, — мы не верим, а то, что произошло, очевидно, возможно“. Повидимому, здесь ошибка переписчика, вкравшаяся в основную рукопись. Предполагаю, что тут первоначально стояло γενόμενον.

[4]) Агафон — знаменитый афинский трагик. Родился около 445 года, умер в Македонии около 400 года. Он проложил новые пути в греческой трагедии, освободив ее от тесной связи с мифами и народными сказаниями, в какой она стояла до него. И сюжеты, и действующие лица во многих трагедиях Агафона были чистым вымыслом.

Кроме того, песни хора в его трагедиях имели очень далекое отношение к развитию действия. Это были совершенно самостоятельные части (ἐμβόλιμα), которые можно было переносить даже из одной трагедии в другую. Отрывки трагедий Агафона см. у Nauck TGF² p. 763 sq.

[5]) Взятые в скобки слова повидимому позднейшая вставка, так как эти слова не согласуются с основным положением Аристотеля, что „трагедия есть воспроизведение действия“ (гл. VI).

[6]) „Из-за актеров“, т. е. вследствие того, что некоторые поэты применялись к силам тех актеров, которые должны были исполнять их произведения. Так, напр., древний биограф Софокла Истр говорит, что Софокл старался приноровлять свои трагедии к способностям актеров. См. A. Westermann. Vitarum scriptores graeci minores. Brunsv. 1845, p. 128. Аристотель в Реторике, III 1,1403 b, говорит, что в его время актеры имели больше значения, чем поэты.

[7]) Митий — неизвестный аргосец, убитый по словам Плутарха, во время междоусобия. Plut. De sera num. vind. c. 8. p. 553 B.

X

[1]) „Как сказано выше“ — Аристотель имеет в виду то, о чем говорилось в главах VII, VIII и IX.

XI

[1]) См. Soph. Oed. R. 924 sq.

[2]) „Линкей“ — трагедия Феодекта (Сравн. „Поэтика“, гл. XVIII). Феодект был современник Аристотеля. Трагедия „Линкей“ до настоящего времени не сохранилась. Ее сюжет был заимствован, повидимому, из аргосских сказаний о Данаидах. Линкей был сын царя Египта, муж Гипермнестры, дочери аргосского царя Даная. Он один из всех сыновей Египта, женившихся на дочерях Даная, не был убит своей женой. Как развивался ход действия в той сцене, которую имеет в виду Аристотель в данном случае, нельзя определить. Отрывки из „Феодекта“ см. у Nauck TGF² p. 801 sq.

[3]) Soph. Oed. R. 1123 sqq.

[4]) Eurip. Iphig. Taur. 725 sqq. 808 sq.

XII

*) Риттер считает эту главу не принадлежащей Аристотелю. Он мотивирует свое мнение, во первых, тем, что эта глава нарушает стройность рассуждения Аристотеля о том-что такое фабула (μῦθος); во вторых, тем, что во всей Поэтике нельзя найти места, где эта глава согласовалась бы с общим развитием мысли. В третьих, содержание этой главы страдает поверхностным отношением к делу. Здесь нет той глубины анализа, какая свойственна Аристотелю. Наконец, тут одна и та же мысль повторяется дважды в одной и той же форме (См. Aristotelis Poetica Ed. Fr. Ritter p. 163 sq). К мнению Риттера присоединились многие ученые: Бэтчер, Суземиль и др. Действительно, доводы Риттера убедительны.

[1]) Об основах трагедии см. „Поэтика“, гл. VI.

XIII

[1]) Алкмэон—сын Амфиарая и Эрифилы. Эрифила убедила своего мужа принять участие в походе семи аргосских вождей против Фив, подкупленная дорогим ожерельем, которое подарил ей сын Эдипа Полиник. В этом походе суждено было погибнуть Амфиараю. Когда Амфиарай был убит (по другой версии мифа — поглощен землей под Фивами), то Алкмэон, мстя за его смерть, убил свою мать. За это он подвергся преследованию Эринний. Судьба Алкмэона представляет сходство с судьбой Ореста. Миф об Алкмэоне послужил сюжетом для многих трагедий, но ни одна из них не дошла в полном виде.

Судьба Эдипа и Ореста — известна.

Мелеагр — сын Калидонского царя Энея. Он участвовал в охоте на Калидонского вепря и в споре со своим дядей из-за головы вепря убил его. Тогда мать его Антэя обратилась

к богам с молитвой послать смерть ее сыну. (Diod IV 34). По другой версии обстоятельства смерти Мелеагра представлены несколько иначе. Вскоре после его рождения явились к его матери богини судьбы и сказали, что ее сын умрет, когда догорит пылавшая в то время на очаге головня. Антэя приказала сейчас же вынуть ее из огня и положила ее на хранение в ящик. Но когда Мелеагр убил ее брата, Антэя бросила головню в огонь, и как только она догорела, Мелеагр умер (См. Aesch. Choeph. 607 sq).

Фиест — сын Пелопса и Гипподамии, отец Эгиста, известный в мифах древних греков своими преступлениями.

Телеф — сын Геракла и Авги, основавший царство в Мизии (в передней Азии). Во время троянской войны греки высадились в его владениях и стали грабить, но узнав, что он сын Геракла, прекратили военные действия и заключили с ним союз.

²) Эгист — сын Фиеста, вступивший в связь с женой Агамемнона Клитемнестрой и убивший его по возвращении из-под Трои. За это он был убит вместе с Клитемнестрой сыном Агамемнона Орестом. Этот миф послужил сюжетом для „Орестии" Эсхила — одного из наиболее потрясающих произведений этого поэта. Говоря о комедии, в которой были выведены Эгист и Орест примирившимися и даже друзьями, Аристотель, повидимому, имеет в виду комедию своего современника Алексида.

XIV

¹) „Читающий" (ἀκούων) — здесь идет речь не о зрителях и слушателях трагедии, а о читателе. Так как древние греки читали даже для себя вслух, то ἀκούειν имело то же значение, какое и ἀναγιγνώσκειν.

²) Хорегами назывались те афинские граждане, которым государство поручало постановку хора для трагедии, комедии, или для музыкальных состязаний. Особенно велики были расходы хорегов на постановку трагедии. Хорег должен был нанять помещение для хора на время его подготовки, содержать хор и его руководителя, купить костюмы и маски для хора и позаботиться о всем необходимом для постановки драмы на сцене. См. K. F. Hermann. Lehrbuch d. griech. Staatsaltertümer. Freib. I⁶ 690 ff.

³) Об Эрифиле и Алкмэоне см. XIII.

⁴) Eurip. Med. 1271 sq.

⁵) Астидамант — афинский трагик IV в. до РХ., очень плодовитый автор. По свидетельству Свиды он написал 240 трагедий. От них дошли только отрывки. См. Nauck TGF p. 778 (отрывок из „Алкмэона").

[6]) Телегон — сын Одиссея и Кирки. Выросши, он отправился разыскивать своего отца, приехал на Итаку и там, не узнав Одиссея, смертельно его ранил. Трагедия „Раненый Одиссей“ принадлежала поэту Хэремону. См. Nauck TGF² p. 785 sq.

[7]) Soph. Antig. 635 sq.

[8]) „Кресфонт“ — трагедия Еврипида, сохранившаяся только в отрывках. См. Nauck TGF p. 497 sq. Кресфонт был потомок Геракла, один из предводителей дорийцев, занявших Пелопоннес. Ему досталась Мессена.

[9]) Гелла — дочь Атаманта и Нефелы. По требованию мачехи ее собирались принести в жертву, но мать, Нефела, спасла ее, отправив с братом Фриксом на золоторунном баране в Колхиду. На пути Гелла упала в море и утонула, а Фрикс достиг Колхиды. Автор упоминаемой здесь трагедии „Гелла“ неизвестен.

XV

[1]) В греческих мифах различались две Аталанты: аркадская и беотийская. Аркадская славилась меткой стрельбой из лука и воинственным характером. Она принимала участие в охоте на калидонского вепря и в походе Аргонавтов. Беотийская отличалась быстротой бега. Аристотель имеет здесь в виду аркадскую Аталанту.

[2]) В трагедии Еврипида „Орест“ Менелай представлен эгоистичным и низким человеком вопреки традиции греков. Вероятно, на это повлияла война афинян с пелопоннесцами, в конце которой была поставлена на сцену эта трагедия (409 года до Р. Х.). Менелай был изображен в таких красках потому, что он был спартанец.

[3]) Автором упоминаемой здесь „Скиллы“ был, вероятно, Еврипид, так как Аристотель говорит здесь о трагедиях только этого поэта. Мнение Т. Гомперца, что тут имеется в виду дифирамб Тимофея „Скилла“, неправильно, потому что в данном месте идет речь только о трагедиях. О „Скилле“ см. F. Susemihl. Skylla in der Aristoteles Poetik (Neue Jahrb. f. Philol. Bd 135 S. 219 f).

[4]) „Меланиппа“ – недошедшая до нас трагедия Еврипида. От нее сохранились только отрывки. См. Nauck TGF² p. 509 sq.

[5]) Сначала Ифигения падает духом и просит отца не приносить ее в жертву; но, узнав, что от этой жертвы зависит успех похода под Трою, она мужественно решается умереть (Eurip. Jph. A. 1211 sq, 1368 sq). Патэн не согласен с Аристотелем; он не находит здесь непоследовательности (H. Patin. Etudes sur les tragiques grecs. Eurip. 737 sq). Действительно, здесь нет непоследовательности. Это вполне

естественный переход от одного настроения к другому, вполне возможный в благородной и самоотверженной душе.

[6]) Eurip. Med. 1321 sq.

[7]) Е. Грефенган убедительно доказывает, что Аристотель ссылается здесь не на Илиаду Гомера, так как о появлении deus ex machina в эпосе не может быть речи. Он предполагает, что это — трагедия неизвестного нам поэта, носившая название Илиады (См. Aristotelis De arte poetica liber. Ed. E. Graefenhan, p. 112).

[8]) Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος — слова καὶ Ὅμηρος, повидимому, позднейшая вставка, так как здесь все примеры приводятся из трагедии, а не из эпоса. Гудеман неправильно, по моему мнению, думает, что здесь идет речь о Гомере и принимает Ἀγάθων (ἀγαθῶν cod. Paris. 1741) за прилагательное ἀγαθὸν (A. Gudeman. Aristoteles, S. 31).

[9]) Αἰσθήσεις — здесь идет речь о впечатлениях, вызываемых у зрителей представлением драмы. По этому вопросу Аристотель говорил, вероятно, в сочинении Περὶ ποιητῶν. См. также Polit. VIII 5,7 sq. G. Teichmüller. Beiträge zur Erklärung der Poetik des Aristoteles I 84 ff.

XVI

[1]) „Земнородные“ — чудовища, родившиеся из земли от зубов дракона, посеянных фиванским героем Кадмом. По мифу у них на теле были родимые пятна в виде копья (Plut. De sera num. vind. 563 B). Герман совершенно правильно указал на то, что слова λόγχην — Γηγενεῖς взяты из какого-то поэтического произведения, о чем говорит форма Γηγενεῖς и присутствие здесь метра.

[2]) В роде Пелопидов, из которого происходил Фиест, было на плече родимое пятно. Появление этого пятна объясняли так. Родоначальник Пелопидов Пелопс был разрезан на куски своим отцом Танталом и предложен в пищу богам. Но боги узнали обман и не дотронулись до мяса. Только Деметра, горевавшая о своей похищенной дочери Персефоне, съела, по рассеянности, часть плеча Пелопса. Боги заменили съеденную часть слоновой костью. Вследствие этого у всех Пелопидов было на плече пятно, похожее на слоновую кость. Каркин, автор трагедии Фиест, повидимому, отступил от традиции и представил, что на плечах Фиеста было пятно в виде звезды. Каркин, о котором здесь говорит Аристотель, — очень плодовитый трагик, живший в IV веке до РХ. См. отрывки его произведений у Nauck TGF[2] p. 797 sq.

[3]) Тиро — дочь элидского царя Салмонея. В нее влюбился Посейдон и вступил с нею в связь, от которой родились два сына-близнеца. Тиро положила их в лодку и

пустила по реке Энипею. Под словом „лодочка“ у Аристотеля следует понимать не самую лодку, в которую были положены дети, а игрушку в виде лодки. Тиро дала ее детям, чтобы впоследствии можно было узнать их по этой примете.

Трагедия „Тиро“ (в двух вариантах) принадлежала Софоклу. От нее сохранились только отрывки. См. Nauck TGF² p. 272 sq.

4) Odyss. XIX 386 sq. XXI 217 sq.

5) Odyss. XIX 386 sq.

6) Eurip Iph. Taur. 759 sq.

7) Терей — фракийский царь, сын Арея. Он изнасиловал дочь афинского царя Пандиона Филомелу и, чтобы та не рассказала об его преступлении, вырезал ей язык. Но Филомела сообщила о своем несчастьи своей сестре Прокне, изобразив происшедшее на ткани. Раскрытие таким способом преступления Аристотель называет „голосом ткацкого челнока“. Миф о Терее послужил Софоклу сюжетом для трагедии „Терей“, от которой дошли только отрывки. См. Nauck TGF² p. 257 sq.

8) Поэма Κύπρια Дикэогена не сохранилась даже в отрывках. Дикэоген, трагик и дифирамбик, жил в IV в. до Р. X.

9) Ἀλκίνου ἀπόλογος — так назывались у древних греков IX—XII рапсодии Одиссеи. Теперь — только IX. Здесь Аристотель имеет в виду Odyss. VIII, 521 sq., — сцену, предшествующую „Рассказу у Алкиноя“.

10) Aesch. Choeph. 168 sq.

11) Полиид жил в IV веке до Р. X. Трагик и дифирамбик. От него не сохранилось даже отрывков.

12) Тидей — сын правившего в Калидоне царя Энея, один из героев, сопровождавших Полиника в его походе против Фив. Трагедия Феодекта „Тидей“ совершенно неизвестна. О Феодекте см. Примечания к Поэтике XI, 2.

13) Финеиды — дети салмидесского царя Финея, лишенные зрения отцом по наветам их мачехи. За это преступление боги послали на Финея гарпий, которые не давали ему есть. Финея избавили от гарпий аргонавты. Автор трагедии „Финеиды“ и развитие ее сюжета неизвестны.

14) „Одиссей Лжевестник“ — произведение совершенно неизвестное.

XVII

1) Амфиарай — аргосский герой, участник охоты на калидонского вепря, похода аргонавтов и похода семи против Фив. Во время последнего похода он погиб. См. Примечан. к Поэтике XIII, 1. От упоминаемой Аристотелем трагедии Каркина „Амфиарай“ не дошло даже отрывков.

[2]) После слов „οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν“ в рукописях пропуск.

[3]) В этом месте текст в различных изданиях не сходен (сравн. A. Hatzteld - M. Dufour, S. H. Butcher, Christ и др.). Я основываюсь на той форме текста, какая принята в издании Криста.

[4]) О Полииде см. Примечания к Поэтике XVI, 11.

[5]) Аристотель имеет в виду трагедию Еврипида „Ифигения Таврическая“ (ст. 281 сл. 1168 сл.), а не „Орест“, где этих сцен нет. Поэтому некоторые комментаторы (Victorius, Tyrwitt и др.) предлагали читать здесь: οἷον τῷ 'Ορέστῃ. Эта конъектура взята нами в основу перевода.

XVIII

[1]) „Линкей“ Феодекта, см. Примеч. XI, 2. Текст в этом месте испорчен. Перевод сделан применительно к форме, принятой у A. Hatzfeld-M. Dufour: δήλωσις, λύσις δ'ἡ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως.

[2]) Софокл написал две трагедии, в которых был выведен на сцену Эант: „Эант Биченосец“ и „Эант Локрийский“. Первая трагедия сохранилась вполне, вторая дошла только в отрывках. См. Nauck TGF² p. 132 sq.

[3]) „Иксионы“ — миф об Иксионе был разработан Эсхилом, Софоклом, Еврипидом и Каллистратом, но ни одна из этих трагедий до настоящего времени не сохранилась. Отрывки их см. у Nauck TGF² p. 29, 194, 490. Иксион был царь лапифов, отличавшийся вероломством и лживостью. Он сжег своего тестя, устроив искусно прикрытую яму с горящими угольями, в которую тот провалился. За это боги и люди не давали Иксиону пристанища. Наконец Зевс сжалился над ним и принял его в свои чертоги. Но тут Иксион стал добиваться любви Геры. После этого Зевс низверг Иксиона в Тартар, где он был привязан к постоянно вертевшемуся колесу.

[4]) Трагедия „Фтиотиды“, т. е. обитательницы Фтии (родина Ахилла в Фессалии), была написана Софоклом. От нее сохранились только отрывки. См. Nauck TGF² p. 282 sq.

[5]) Пелей — отец Ахилла. Миф о Пелее послужил сюжетом для трагедий Софокла и Еврипида. См. Nauck TGF² p. 238 sq, 554 sq.

[6]) Форкиды — дочери морского божества Форка. Под этим заглавием Эсхил написал сатирическую драму. См. Nauck TGF² p. 83 sq.

[7]) Аристотель имеет здесь в виду одну из трагедий Эсхила „Прометей в цепях“ или „Прометей освобожденный“.

[8]) „Различие — одобрения“ (δίκαιον — κροτεῖσθαι) —эти слова более уместны в начале главы, где идет речь о завязке и развязке трагедий.

[9]) Ниоба — дочь Тантала, жена фиванского царя Амфиона. Двенадцать ее детей были убиты Аполлоном и Артемидой за то, что Ниоба осмелилась гордиться своими детьми перед матерью Аполлона и Артемиды, Латоной. От „Ниобы“ Эсхила дошли только отрывки. Nauck TGF² p. 50 sq.

[10]) Из этих слов Аристотеля можно заключать, что Агафон написал какую-то трагедию, сюжет для которой он заимствовал из цикла троянских сказаний, и представил в ней всю историю падения Трои. Вследствие большой сложности действий и недостаточно яркой разработки их в деталях, эта трагедия не имела успеха.

[11]) Сизиф — сын Эола. Мифы изображали его умным, но в высшей степени преступным и хитрым человеком. Он совершил множество преступлений и, наконец, пытался оскорбить даже Геру. За свои преступления он должен был поднимать в подземном мире камень на гору, который постоянно скатывался, как только достигал вершины. Мучения Сизифа описывал уже Гомер, Odyss. XI, 593 sq. Миф о Сизифе часто разрабатывался в греческой трагедии. Лучшие драматурги, Эсхил, Софокл, Еврипид, брали его сюжетом для своих произведений. Какую драму имеет здесь в виду Аристотель, решить невозможно.

[12]) Слова Агафона, на которые здесь ссылается Аристотель, приводятся в форме полной цитаты в Реторике 11, 24 р. 1402 а: τάχ᾽ ἄν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ᾽ εἶναι λέγοι βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα.

XIX

[1]) О доказательствах и их видах Аристотель говорит в Реторике I 2, 1355 b. Об опровержениях — там же, XI, 25, 1402 а.

[2]) Об реторическом изображении „величия“ и „ничтожества“, см. Аристотель, Rhet. XI, 26, 1403а.

[3]) Очень интересные замечания Аристотеля о декламации см. в Реторике, III I, 1 40 b.

[4]) Il. I 1. Упрек Протагора Гомеру основан на узком понимании значения повелительного наклонения, как такой формы, которой не может быть выражена просьба, а только приказание.

XX

[1]) „Основной звук“ (στοιχεῖον) — Аристотель определяет этот термин в метафизике, IV 3,1014а. Понятие о слоге он объясняет там же, VI 17, 1041 b.

[2]) Под словом σύνδεσμος Аристотель понимал не только союз, но и наречие и предлог. К этой категории он относит все части речи, кроме имени, глагола и члена. Cf. Rhet. III 5, 1407a.

[3]) Дионисий Галикарнасский, De compos. verb. c. 2, говорит, что Аристотель и Феодект делили части речи на три категории: ὄνομα, ῥῆμα, σύνδεσμος, а член, ἄρθρον, был добавлен стоиками. То же и у Квинтилиана, Inst. Orat. 1, 4, 18. Но Фален убедительно доказывает, что свидетельство Дионисия и заимствованное у него мнение Квинтилиана неверно.

Что касается значения слова ἄρθρον, то оно не совпадает у Аристотеля с тем значением, какое теперь соединяется со словом „член". Об этом месте Поэтики см. A. Döring. Die Aristotelischen Definitionen von σύνδεσμος und ἄρθρον, Poetik 20 (Arch. f. Gesch. d. Philosophie 1890, 383 f.).

[4]) Συλλαβὴ — τὸ ΓΡΑ. Это место в рукописях испорчено. Печатные издания представляют значительные варианты, как результат конъектур и разных точек зрения издателей. Критиковать эти варианты и приводить их здесь не будем. Перевод установлен по изданию Криста.

[5]) Аристотель говорит, что вопрос о различии слогов входит в область метрики, но об исследованиях Аристотеля по метрике нам ничего не известно.

[6]) Приведенные примеры указывают, что Аристотель понимал слово „союз" не так, как понимают этот термин в настоящее время. Устанавливая перевод по изданию Криста, нахожу необходимым заметить, что я расхожусь с ним по вопросу о тех словах, на которые нужно смотреть в этом месте как на позднейшую вставку. Я считаю вставкой слова οὔτε κωλύει οὔτε. Это отмечено в переводе прямыми скобками.

[7]) Находящиеся здесь примеры τὸ ἀμφί, τὸ περὶ не согласуются с определением понятия о члене. Необходимо заметить, что эти примеры в рукописях имеют другую форму, а именно τὸ φμῖ καὶ τὸ πιρι. В издании Альда, Грефенгана, Риттера и др. стоит не ἀμφί, а φημί. Ἀμφί конъектура Гартунга. В сирийско-арабском переводе этого места нет (A. Gudeman, 41 Anm. 1). Дать удовлетворительное объяснение этих слов, вследствие испорченного состояния текста, до настоящего времени не удалось.

[8]) Значение терминов ὄνομα, ῥῆμα, πτῶσις, λόγος более подробно разъясняется Аристотелем в трактате Περὶ ἑρμηνείας.

[9]) Определение понятия „человек", как пример предложения без глагола: τὸ ζῷον πεζὸν δίπουν Topic I 4, 101b. Cf. Anal. Post. II 7, 92b.

[10]) „Множества" — т. е. рапсодий. Аристотель говорит здесь о так называемых собирательных словах.

XXI

[1]) Здесь я принимаю чтение Криста по конъектуре Tyrwitt'a: μεγαλείων (Cod. Paris. 1741: μεγαλιωτῶν). В старинных изданиях тут стоит Μεγαλειωτῶν. Мегалиоты — жители острова Мегале, в Мраморном море, не далеко от берегов Вифинии, о котором упоминает Плиний NH V 32 (54). В новейших изданиях (A. Hatzfeld—M. Dufour, Butcher, Margoliouth) принята конкъетура Дильса μασσαλιωτῶν, основанная на арабском переводе поэтики. Но едва ли возможно, чтобы в языке жителей какого-нибудь греческого города или острова слова были „большей частью“ многосложными.

[2]) „Украшение“ (κόσμος), т.-е. эпитеты (ср., epitheta ornantia), аллитерация, анафора и другие реторические фигуры.

[3]) Odyss. I 185, XX V 308.

[4]) Il. II 272.

[5]) Emped. fragm 143 Diels[4] κρηνάων ἄπο πέντε ταμόντα ἀτειρέι χαλκῷ („крепкой медью от пяти ключей отрубивши“). Речь идет об очищении посредством омовения в воде пяти источников.

[6]) Timoth. fragm. 22.

[7]) Emped. fragm. 152 Diels[4].

[8]) Цитата из неизвестного нам поэта.

[9]) „Чаша без вина“ вм. „чаша Арея“. Подобные метафоры часто встречаются у греческих трагиков (ἐκ τῶν στερήσεων ἐπιφερόμεναι). Аристотель говорит о них подробнее в Rhet. III 5, 1407a.

[10]) Il. I 11, 74; V 78.

[11]) Emped. fragm. 88 Diels[4].

[12]) Il. V 393.

XXII

[1]) О ясности слога Аристотель говорит еще в Реторике III 2, 1404b.

[2]) О Клеофонте см. Примеч. 11, 3.

[3]) Сфенел — трагик, современник Аристофана. От него дошел только один отрывок. См. Nauck TGF[2]. p. 762.

[4]) Эту загадку Аристотель объясняет в Реторике III 2, 1405b. Тут идет речь о кровопускательной банке.

[5]) Евклид Старший, о котором здесь говорит Аристотель, по мнению А. Гудемана, известный афинский архонт 4032 года до Р. X., реформатор аттического алфавита (A. Gudeman. Aristoteles Poetik S. 71). Но это мнение он ничем не подтверждает. Приводимые здесь примеры стихов Евклида в рукописях испорчены. В Cod Paris. 1741 стоит: ἤτει χάριν. Tyrwitt предложил: Ἠπιχάρην, Susemihl — ἦτι χάριν, Gomperz, на основании арабского перевода Поэтики, с которым он был

знаком только по латинскому переводу, предложил читать Κλεοχάρην или Τιμοχάρην. Мне кажется, что следует остановиться на форме 'Ηπιχάρην, как ближе других подходящей к чтению Cod. Paris. 1741, с растяжением ε в η (Ηπι вместо Επι). В этой форме заключается ἐπέκτασις, о чем Аристотель говорит непосредственно пред упреком Евклиду, автору этого стиха. Пример ἐπεκτάσεως находится и в следующем стихе οὐκ ἂν γ'ἐράμενοςἐλλέβορον, который нужно читать так, как будто было написано γ' ἠράμενος—ἐλλήβωρον. О чемерице см. К. Корневан. Ядовитые растения. Перев. Хр. Гоби. СПБ., 1895, стр. 139 сл.

[6]) Odyss. IX 515.

[7]) Odyss. XX 259.

[8]) Il. XVII 265.

[9]) Арифрад, о котором здесь говорит Аристотель,—личность неизвестная. Гудеман предполагает, что это был автор какого-то сочинения о трагическом или вообще о поэтическом стиле. Но это предположение ни на чем не основано.

[10]) Eur. Hec. 665 δόμων ἄ.ο. Androm. 73.

[11]) Эта анастрофа в дошедших до нас трагедиях не встречается.

[12]) Aesch. Prom. 218. Soph. El. 1200 Oed. C. 250.

[13]) Soph. Oed. Col. 986.

[14]) Героические стихи — гекзаметры. Сравн. Arist. Rhet. 111 8, 1408 b. Demetr. De interpret. 42. По свидетельству одного анонимного метрика (Fragm. Bobiense de metris bei Endlicher Anal. gram. p. 512) термин „героический стих“ обозначал стихи, состоявшие из дактилей и спондеев, а не из одних только чистых дактилей (W. Christ Metrik² p. 147).

XXIII

[1]) О том, что сражение при Саламине и победоносная битва Гелона и Ферона сиракузских с Карфагенянами при Гимере произошли в один день, свидетельствует Геродот, VII 166. Аристотель смотрит на эти события, как на совершенно не имевшие между собой связи. Но Диодор Сицилийский предполагает, что карфагеняне действовали в данном случае как союзники персов, а сицилийские греки — как союзники родной Еллады (Diod. XI 24).

[2]) „Киприя“ — поэма в 11 книгах, в которой изображались события, предшествовавшие Илиаде. Автор ее в точности неизвестен. Одни приписывали ее Стасину, уроженцу Кипра, другие — Гегесию (Гегесину), происходившему из Галикарнасса (по другой версии — из Саламина, города на Кипре). Отрывки этой поэмы см. у Kinkel EGF I 15 sq.

[3]) „Малая Илиада“ — поэма, состоявшая из 4 книг, изображала события, происшедшие по мифам после смерти Ахилла до того времени, когда троянцы ввезли в город

рокового коня, в котором находились их враги. Эта поэма приписывалась Лесху, уроженцу острова Лесбоса. Отрывки „Малой Илиады“ см. у Kinkel EGF I 36 sq.

[4]) В греческой литературе было много трагедий, носивших эти названия. „Спор об оружии“ — трагедия Эсхила. „Филоктет“ — Эсхила, Софокла и Еврипида. Кроме того, трагедии под этим названием писали Ахэй, Филокл, Феодект и др. „Неоптолем“ — трагедии Мимнерма и Никомаха. „Лакедемонянки“ и „Синон“ — трагедии Софокла. „Еврипил“ и„ Нищий“ — неизвестных трагиков. От этих трагедий дошли только отрывки, кроме Софоклова „Филоктета“ и Еврипидовых „Троянок“.

XXIV

[1]) На одно представление, продолжавшееся целый день, от утра до вечера, назначалась трилогия, состоявшая из трех трагедий, к которым еще присоединялась одна сатирическая драма. О размерах трилогии можно судить по единственной дошедшей до нас трилогии Эсхила „Орестия“. Число стихов в этой трилогии 3785. Если присоединить сюда одну сатирическую драму, размеры которой могут быть приблизительно в „Циклопа“ Еврипида (709 стихов), то объем одной такой тетралогии получится приблизительно около 4.500 стихов. Представление такой тетралогии требовало около восьми часов. См. G. Goyer. Wie verhalten sich die griechischen Tragiker zu den Worten in der Poetik Aristoteles 1455b 15, cap. 17: ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα? Progr-Dillingen 1907/8, S. 8.

[2]) Περατὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων. В понимании этого места я расхожусь с другими переводчиками и комментаторами Поэтики. При τῶν ἄλλων я предполагаю εἰδῶν ὀνόματος (Срав. cap. 21), а не μιμήσεων, и отношу союз καὶ к слову τῶν ἄλλων. Γάρ мотивирует здесь выражение μάλιστα. Смысл таков: я говорю „больше всего“ (а не „только“), потому что в повествовательной поэзии встречаются и другие виды слов, т. е. эпитеты, слова вновь составленные, растяженные, сокращенные, измененные и т. п. См. Поэтика, гл. XXI.

[8]) О Хэремоне была речь выше. Примеч. cap. I 12.

[3]) Jl. XXII 205 sq.

[4]) Перевод этого места сделан применительно к cod Paris. 1741: ἄλλου δε' (я читаю: ἀλλ' οὐδε').

[5]) Odyss. XIX 261 sq.

[6]) Soph. Oed. R 103 sq.

[7]) Soph. El. 681 sq.

[8]) „Мизийцы — трагедия Эсхила. Немой, выведенный в ней, — Телеф. См. Nauck TGF'p. 47. Этот сюжет в траге-

диях под тем же названием разрабатывали и другие поэты, Агафон и Софокл.

[9]) Odyss. XIII 116 sq.

[10]) „Бездейственные части" — повидимому, особый термин, которым обозначались характеризуемые здесь Аристотелем части трагедии. Это, по современной терминологии, статические части.

XXV

[1]) Προβλήματα — вопросы, вызываемые поэтическими произведениями. Какого рода бывали эти вопросы, видно из рассматриваемой нами главы Поэтики. Особенно часто и детально останавливались древние критики на произведениях Гомера. Сам Аристотель составил недошедшее до нас рассуждение „Гомеровские проблемы" (Ὁμηρικὰ προβλήματα). Гомеровские „проблемы" разрабатывались и до Аристотеля, но особенно много исследований по гомеровским проблемам явилось в Александрийский период. О занятиях Аристотеля Гомером см. A. Roemer. Homercitaten und die Homerischen Fragen des Aristoteles (Sitzungsb. der Bayer. Akad. 1884, S. 264 — 314).

[2]) „Страдания" слова — к этим явлениям древние греческие ученые относили prosthesis, aphaeresis, syncope, synaeresis, apocope, synaloephe и др. См. C. Aug. Lobeck. Pathologiae graeci sermonis Elementa. Regim. 1853. О „страданиях" слова писали Дидим, Трифон, Аполлоний, Геродиан, Дионисий фракийский и др.

[3]) Эти слова представляют позднейшую вставку. Высказанная здесь мысль очень элементарна и более достойна какого-нибудь схолиаста, чем Аристотеля.

[4]) Намек на Пиндара, Olymp. III 51: χρυσόκερως ἔλαφος θήλεια. Подобные ошибки встречаются и у других поэтов разных народов и разных веков. Напр., у Лермонтова:

И Терек, прыгая, как львица
С косматой гривой на хребте...

[5]) Ксенофан Колофонский, основатель элейской школы (ок. 570—479 до Р. Х.). В юности он переселился из Колофона в Сицилию, а оттуда в южную Италию, где слушал чтения Пифагора и основал свою школу. Противник политеизма и антропоморфических представлений о богах. Отрывки его сочинений см. у Diels, Fragmente der Vorsokratiker, I 45 sq. А. Маковельский. Досократики. Казань. 1914, 1 86 сл.

[6]) Il. X 152 sq.

[7]) „Появилось — прекратилось" — созвучие у Аристотеля: γένηται — ἀπογένηται.

[8]) Il. 1 50. Древние толкователи Гомера ставили вопрос, почему Аполлон стал поражать мулов раньше чем людей. По этому поводу было высказано мнение, что слово οὐρεύς, находящееся в этом месте (срав. Il. X 84), значит не только мул, но и страж (Heraclid. Alleg. Homer. c. 14. Hesych. οὐρεύς. φρουρός).

[9]) Il. X 316.

[10]) Il. IX 203. О том, как объяснялось это место, см. Plut. Quaest. Conv. V 4,677 A sq.

[11]) Il. X sq, 11 sq. В дошедшем до нас тексте начало десятой рапсодии Илиады значительно отличается от той формы, в какой приводит его здесь Аристотель. Эту форму мы находим теперь в Il. II 1. Текст Илиады в том виде, в каком он находится в настоящее время, никаких затруднений не представляет до 24-го стиха, но Аристотель этого места не касается.

[12]) Il. XVIII 489. Гомер говорит, что Северная Медведица одна только не причастна (волнам Океана), т. е. не заходит. Но так как на северном полушарии (так же как и на южном) есть и другие неподвижные созвездия, то Аристотель старается защитить Гомера от упрека в ошибке тем, что придает слову οἶος метафорическое значение — „самый известный“.

[13]) Δίδομεν δέ οἱ (εὖχος ἀρέσθαι). Эти слова в том тексте Гомера, которым пользовался Аристотель, находились в рассказе об обманчивом сне (Il. II 15 sq). Зевс послал к Агамемнону сон и обещал ему победу, желая побудить ахейцев вступить в сражение с троянцами. (См. Arist. Soph. Elench. I c. 4,162b). Так как Зевс вовсе не желал в данном случае прославить Агамемнона, то он является лжецом. За такое изображение Зевса многие упрекали Гомера. Поэтому Гиппий Тазосский предложил читать διδόμεν, а не δίδομεν. При такой форме текста ответственность за исполнение обещания возлагалась на сновидение. Вероятно, под влиянием этих нападок приводимое Аристотелем место было заменено впоследствии другим полустишием: Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφῆπται. Il. II 15. Сравн. XXI 298, где стоят слова, находящиеся у Аристотеля.

[14]) Il. XXIII 328.

[15]) Emped. fragm. 35, l. 14 sq Diels. Здесь от перестановки знаков препинания изменяется смысл фразы. Знак препинания должен стоять после πρίν (прежде). Гиппий Тазосский, о котором говорит здесь Аристотель, прославился своими исследованиями по Гомеру. Время его жизни в точности незвестно.

[16]) Il. X 252 sq:
ἄστρα δὲ προβέβηκε, παρῴχηκε δὲ πλέων νὺξ τῶν δύο μοιράων, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λέλειπται. Над этими словами задумывались

многие толкователи Гомера. Старался объяснить их и Аристотель в своих „Проблемах". Неясно — говорили древние критики — прошла ли большая часть двух третей ночи, или прошли ровно две трети, или прошло более двух третей и захвачена часть третьей части. Действительно, неясно, если взять только начало этого периода, но если принять во внимание слова τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λέλειπται, то можно установить, что прошло ровно две трети, составляющие большую часть ночи, и остается только третья часть ночи.

[17]) Il. XX 234.

[18]) Il. XX 592. Прямой смысл текста требует перенести слова ὅθεν εἴρηται Γανυμήδης etc. двумя строками выше занимаемого ими теперь места в редакции Криста. Это сделано в переводе.

[19]) Jl. XX 272. Приведем это место (в переводе Гнедича):

Пущенный сильным Энеем щита досточудного бурный
Дрот не пробил, обессиленный златом, божественным даром.
Две полосы просадил он, но три их еще оставалось.
Пять в нем полос сочетал хромоногий художник небесный:
Две на поверхности медных, две оловяных в средине,
И одну златую. Она то копье удержала.

Вопрос в том, как понимать τῇ во фразе τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος — как наречие или как местоимение. В первом случае ἔσχετο будет сохранять значение формы среднего залога; во втором — оно получит значение страдательного залога. Соответственно этому изменяется и перевод этих слов (у Гнедича перевод не точен, но приближается ко второму объяснению). Этот вопрос древние толкователи Гомера решали различно. Кроме того, эти стихи вызывали еще другой вопрос, о котором здесь Аристотель не говорит: в каком порядке находились металлические полосы на щите Ахилла? Где было задержано пущенное Энеем копье? См. Scholia graeca in Homeri Iliadem. Ed. G. Dindorfius. Oxon. 1875 -77. Ad Il. XX 268, 269, 271.

Более подробно о всех вопросах, поставленных Аристотелем в XXV главе, говорится в комментариях к Поэтике Аристотеля Грефенгана, Риттера и в приложении к переводу Поэтики Гудемана (стр. 86 сл.).

[20]) Повидимому, Аристотель имеет здесь в виду Главкона Тарсоского, который писал о гомеровских глоссах. См. Schol. Il. I, 1. Время жизни его неизвестно.

[21]) Αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται — вероятно, позднейшая вставка, представляющая вариант или объяснение на полях рукописи слов: ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ᾖ τῇ αὐτῶν οἰήσει.

[22]) Odyss. IV, 20 sq.

[23]) Сравн. Strab. X, 461.

[24]) В Cod. Paris. 1741: ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατὸν τοιούτους εἶναι. Christ: ἢ ἀπίθανον (δυνατὸν) καὶ δυνατὸν ** τοιούτους εἶναι. Думаю,

что здесь следует читать: ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν. (ἀδύνατον γὰρ) τοιούτους εἶναι. Перевод установлен по этой форме текста.

[25]) См. Примеч. XV, 2.

XXVI

[1]) См. Примеч. XV, 3.

[2]) Миниск—протагонист (главный актер), выступавший в трагедиях Эсхила, один из наиболее известных актеров своего времени. См. Plut. De glor. Athen. c. 5.

[3]) Каллипид — младший современник Миниска. О нем также упоминает Плутарх, l. s. c.

[4]) Пиндар, актер V в. до Р. X. О нем нигде больше не встречается упоминаний. Некоторые комментаторы Аристотеля (Веттори, Герман, Риттер) предполагали здесь порчу текста. Но отсутствие упоминаний о нем у древних авторов не может служить основанием для предположения о порче текста. В Cod. Paris. 1741 отчетливо читается Πινδάρου.

[5]) О Созистрате и Мнасифее не сохранилось от древности никаких сведений.

[6]) Обширный комментарий к последней главе Поэтики и точный перевод ее дал Т. Гомперц в статье „Das Schlusscapitel der Poetik (Eranos Vindobonensis. Wien, 1893, S. 71—80).

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. Рукописи

Основой для всех рукописей Поэтики Аристотеля, дошедших до настоящего времени, признается хранящийся в Парижской Национальной Библиотеке кодекс конца X-го или начала XI-го века № 1741 fonds grec (Ac Bekker). Эта рукопись принадлежала в XIII веке сакелларию Св. Софии Феодору Скутариоту, бывшему впоследствии Кизикским митрополитом († 1282). В XVI веке она находилась в библиотеке кардинала Ридольфи, а затем, путем покупки, переходила к Петру Строцци (1550), в библиотеку Екатерины Медичи (1558) и, наконец, в королевскую (теперь Национальную) Парижскую Библиотеку (1589). Эта рукопись издана в прекрасном факсимиле французским ученым Анри Омоном (Henri Omont, La Poétique d'Aristote, Manuscrit 1741 fonds grec. Paris, 1891). Кроме этой рукописи известны еще другие кодексы XIV-XVI в.в., в которых находится Поэтика Аристотеля, но все они, по мнению Г. Шенкля, зависят от Ac [1]) (см. Wiener Studien, 1882, IV, 55 ff.). Эти рукописи перечисляются у E. Graefenhan, Aristotelis De arte poetica liber. Lips. 1821, p. XXXI-XXXV. См. также F. Ritter. Aristotelis Poetica. Colon. 1839, p. XXVI-XXVIII.

II. Печатные издания.

Первое печатное издание Поэтики Аристотеля вышло в Венеции в 1508 году: Rhetores graeci, Venet., Aldus, 1508, I p. 269-286 (Poetica Aristotelis). В основу этого издания был положен Cod. Ac. После этого Поэтика издавалась очень часто. Э. Грефенган перечисляет 105 ее изданий в период

---

[1]) Это мнение в последнее время оспаривается. См. A. Gudeman. Zur Ueberlieferungsgesch. d. Aristotelischen Poetik (Satura Berolinensis, Berl., 1924).

от 1508 до 1821 г. [1]). Но эти издания в критическом отношении были большей частью неудовлетворительны, представляя простую перепечатку первого издания. Лучшие из печатных изданий этого периода следующие: Fr. Robortelli, Florent. 1548. — D. Heinsius. Lugd. Batav. 1611, 1643. — Chr. Harless. Lips. 1780. — Jo. Th. Buhle. Biponti, 1791 — 1800. — G. Hermann. Berol., 1802.

После 1821 г. до настоящего времени вышел ряд изданий. Лучшие из них: I. Bekkeri, Berol, 1831, 1843, 1859. — Fr. Susemihl, Leipz., 1865, 1874. — I. Vahlen. Berl., 1865, 1874, 1885. — Fr. Ueberweg. Lips., 1875. — W. Christ. Lips., 1878, 1882, 1893, 1910. — T. G. Tucker. Lond., 1899. — I. Bywater. Oxf., 1909, 1911. Издание Криста наиболее распространено и считается Вульгатой Поэтики.

Мы не упоминаем здесь о множестве других изданий с переводами на различные языки, во избежание повторений, и о стереотипных изданиях Таухница, выходивших очень часто. В общем, число изданий Поэтики, начиная с 1508 г. до настоящего времени, если считать перепечатки, приблизительно более 160.

III. Важнейшие переводы Поэтики

а) Сирийские, арабские, еврейские

До перевода на европейские языки Поэтика была переведена на сирийский, арабский и еврейский языки [2]). В IX веке Поэтика была переведена на сирийский язык несторианским монахом Исааком Гонаином. Этот перевод послужил основой для арабского перевода, сделанного в X веке Abu'l-Bashar-Matta (990-1037). Перевод Матты сохранился в одной рукописи XI века Парижской Национальной Библиотеки (№ 882 Ar), к сожалению очень испорченной. С сирийского перевода было составлено в 1174 году в Кордове переложение Поэтики на арабский язык Аверроэсом. Кроме того, в рукописях Парижской Национальной Библиотеки находятся переводы Поэтики на еврейский язык. Один из них анонимный, другой (№ 322) — Тодра Тодрози, датированный 1327 годом.

---

[1]) Aristotelis De arte poetica. Ed. E. A. G. Graefenhan. Lips. 1821 p. XXXV-LIII.

[2]) См. Analecta orientalia ad Poeticam Aristoteleam. Ed. D. Margoliouth. Lond. 1887.—H. Diels. Ueber die arabische Uebersetzung der Aristotelischen Poetik (Sitzungsb. Ak. d. Wiss. Berl. 1888 S. 119—154).—Averroes. Paraphrasis in librum Poeticae Aristotelis. Ed. Fr. Haidenhain. Leipz., 1889.- I. Tkac. Ueber den arabischen Kommentar Averroes zur Poetik des Aristoteles (Wiener Studien, 1902, XXIV, 70 ff).—A. Gudeman (Philol., 1920, XXXVI, 239—265).

b) Латинские переводы

В латинском переводе Поэтика Аристотеля явилась раньше первого печатного издания ее на греческом языке [1]). Первый перевод ее на латинский язык был сделан уроженцем Толедо Германом Аллеманом в 1256 г., но не с греческого языка, а с арабского переложения Аверроэса. Перевод Аллемана долго распространялся в рукописях и впервые был напечатан в Венеции в 1481 г. Таким образом западная Европа познакомилась с Поэтикой Аристотеля по этому далеко отстоящему от текста и темному переводу.

С греческого языка Поэтика Аристотеля в первый раз была переведена Георгием Валлой: Aristotelis Ars poetica. Latine Ge. Valla interprete. Venetiis, 1498. После перевода Валлы вышло множество переводов Поэтики на латинский язык: Веттори (Victorius, Commentarius in librum Aristotelis de arte poetica cum texto Aristotelis. Graece et latine. Florent., 1560, 1578), Казобона (Lugduni, 1590, 1596, 1597, 1605, 1646), Дю-Валя (Parisiis, 1619, 1629, 1639, 1654; Romae, 1668), Буле (Biponti et Argentorati, 1791, 1800), Риттера (Colon. 1839) и другие.

Вообще, количество переводов Поэтики на латинский язык было очень велико.

Даже когда явились переводы ее на французский, итальянский, немецкий и английский языки, латинские переводы продолжали выходить в свет, принося мало пользы и тем, кто их читал, и пониманию Поэтики Аристотеля.

c) Французские переводы

La Poëtique d'Aristote, traduite du Grec par le Sieur de Norville. Paris, 1671 (первый перевод на французский язык). La Poetique d'Aristote. Traduite en français avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage. Par M. Dacier. Paris, 1692; Amsterd. 1732. — Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vide, de Despréaux, avec les traductions et des remarques. Par M. l'abbé Batteaux. Paris, 1771, 1878. — Aristote. Poétique expliquée littéralement et annotée par F. de Piernojon et traduite par E. Egger. Paris, 1849 (в приложении к его Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs), 1875, 1878. — J. Barthélemy Saint-Hilaire. Poétique d'Aristote traduite en français et accompagnée de notes perpétuelles. Paris, 1837, 1858, 1874, 1889—92. — E. Ruelle. Aristote. Poétique et Rhetorique. Traduction entierement nouvelle d'après les dernières récensions du

---

[1]) О переводах Поэтики на латинский язык, см. A. Jourdain. Recherches critiques sur âge et l'origine des traductions latines d'Aristote. Paris, 1819, 1843 (nouvelle éd., revue et augmentée par Ch. Jourdain).

texte. Paris, 1883, 1911. — A. Hatzfeld et Médéric Dufour. La Poétique d'Aristote. Edition et traduction nouvelles, précédées d'une étude philosophique. Paris, 1900.

d) Немецкие переводы

Aristoteles Dichtkunst in's Deutsche übersetzt mit Anmerkungen und besonderen Abhandlungen versehen von Michael Conrad Curtius. Hannover, 1753 (первый перевод на немецкий язык). — Aristoteles. Poetik Uebersetzt und erklärt von Prof. A. Stahr. Berlin-Schöneberg-Stuttg., 1860 (этот перевод переиздавался несколько раз в Langenscheidtsche Biblioth. sämmtl. griech. und römisch. Klassiker in neueren deutschen Musterübersetzungen). — Fr. Susemihl. Aristoteles. Ueber die Dichtkunst. Leipz., 1865, 1874.—J. Vahlen. Aristoteles Poetik. Leipz., 1864, 1874, 1885. — Fr. Ueberweg. Aristoteles. Ueber die Dichtkunst. Berl., 1869, 1875. — Th. Gomperz. Aristoteles Poetik mit einer Abhandlung über Wahrheit und Irrthum in der Katharsis-Theorie von A. v. Berger. Leipz., 1895, 1897. — Aristoteles. Ueber die Dichtkunst. Neu übersetzt und mit Einleitung und einem erklärenden Namen-und Sachverzeichnis versehen von A. Gudeman. Leipz. 1921.

e) Английские переводы.

T. Rymer. Lond. 1674 (первый перевод на английский язык).—Aristotle's Treatise on poetry, translated with notes by Th. Twining. Lond., 1789. — Henry James Pye. Commentary illustrating the Poëtic of Aristotle by exemples taken chiefly from the modern Poëts. London, 1788, 1792.—Aristotle's Theory of poetry and fine Art, with a critical text and translation of the poetics. By S. H. Butcher. Lond., 1895, 1898, 1907. — Aristotle on the Art of Poetry. By J. Bywater. Oxf., 1897, 1911, 1920. — The Poetics of Aristotle translated from greek into english and from arabic into latin. By D. S. Margoliouth. Lond.-New-York, 1911 (тут приложен перевод Matthaei Konnaensis с арабского на латинский яз.). — Aristotle on the Art of Poetry, an amplified version. By Lane Cooper. New-York, 1921. — Aristotle Poetics and Longinus. By W. Hamilton Fyfe (готовится к печати).

f) Итальянские и другие переводы.

D'Aristotele la Rettorica e Poetica, tradotte da Bernardo Segni. Firenze, 1549 (первый перевод на итальянский язык).— La Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta per Ludov. Castelvetro. Viennae, 1570; Basileae, 1576. — L'arte poetica di Aristotele, tradotta sul testo di Vahlen da G. Barco. Roma-Torino-

Firenze. 1876. — Aristotele. Poetica. Trad., note e introd. di M. Vaglimigli. Bari, 1916.

О немногочисленных переводах Поэтики на испанский, португальский, мадьярский, шведский, датский и польский языки см. M. Schwab. Bibliographie d'Aristote. Paris. 1896. p. 299 sqq.

IV. Критика текста

(Тут приводятся только отступления от текста В. Криста. Конъектуры переводчика обозначены буквой N).

Cap. I 1447 b: (ἀνώνυμος) τυγχάνουσα μέχρι τοῦ νῦν Christ—(τοῦ ὀνόματος καθ' ἕκαστα μόνον) τυγχάνουσα μέχρι τοῦ νοῦν N.

Cap. VI 1450 в: ἴσως γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις Chr — σῶς γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις Tucker.

Cap. IX 1451 b: πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν Chr, — πιθανόν ἐστι τὸ γενόομενον N.

Cap. XXIV 1460 a: ἄλλο [δ'] Chr — ἀλλ' οὐδὲ Tucker (Ac: ἄλλου δὲ).

Ibid: ἀληθὲς ὄν, παραλογίζεται Chr — ἀληθές, (οὐ) παραλογίζεται N (οὔ Ac).

Cap. XXV 1461 α: ὥστε καὶ αὐτὸν Chr — ὥστε λυτέον M. Schmidt.

Cap. XXV 1461 b: ἢ ἀπίθανον «δονατόν» καὶ δυνατὸν τοιούτους εἶναι Chr — ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν. (ἀδύνατον γὰρ) τοιούτους εἶναι N.

V. Библиография

А) Общая библиография

Bibliographie d'Aristote, Par M. Schwab. Paris. 1896, p. 299 — 321 n° 3133 — 3437. (Большой труд, но в нем пропущены некоторые немецкие и даже французские исследования и все работы по Аристотелю на русском языке). Fr. Ueberweg. Grundriss der Geschichte der Philosophie des Altertums. 12-e Aufl., besorgt von K. Prächter, Berl., 1926, I, 399 ff., 120* f., 249.*

В) Важнейшая литература по катарсису

V. Maddius. In Aristotelis librum de poetica communes explicationes. Venet., 1550.—D. Heinsius. De tragoediae constitutione liber etc. Lugd. Batav., 1843. — H. Weil. Ueber die Wirkung d. Tragödie nach Aristoteles (Verhandlungen der zehnten Versammlung deutscher Philologen. Basel, 1848, S. 131 ff). — E. Egger. Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs. Paris, 1849. — Th. Koch. Ueber den Aristotelischen Begriff der Katharsis. Elbing, 1851, 53. — I. Bernays. Ergänzung zur Ari-

stotelischen Poetik (Rhein. Mus. 1853, VIII, 561 ff).—I. Bernays. Grundzüge der verlorenen Abhandlung d. Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. Breslau, 1857. — L. Spengel. Ueber die κάθαρσις τῶν παθημάτων. (Abhandl. d. Bayer. Akad. I Cl. Bd. IX, 1 Abth). S. — A. München 1859. — I. Bergays. Ein Brief an Hrn L. Spengel über die tragische Katharsis bei Aristoteles (Rhein. Mus. 1859, XIV, 367—377).—A. Stahr. Aristoteles und die Wirkung d. Tragödie. Berl., 1859. — F. Ueberweg. Ueber d. Aristotel. Begriff der durch d. Tragödie bewirkten Katharsis (Zeitsch. f. Philosophie und philosoph. Kritik, 1860, XXXVI, 266—291). — I. Bernays. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. Bresl., 1860, 1880, 1893. — I. Bernays. Zur Katharsis-Frage (Rhein. Mus. 1860, XV, 606 — 607). — F. Susemihl. Die Lehre d. Aristoteles vom Wesen der schönen Künste. Vortrag gehalten in der Aula der Universität zum Winkelmannsfest den 9 December 1861. Greifswald, 1862. — I. Bernays. Beitrag zur Aristotelischen Poetik (Sitzungsb. d. Wiener Akad. Hist-philos. Classe, 1865). — Paul Yorck von Wartenburg. Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus d. Sophokles. Berl. 1866.—F. Ueberweg. Ueber die Lehre des Aristoteles von dem Wesen und der Wirkung d. Kunst (Zeitsch. f. Philos. 1867, 16 ff). — A. Silberstein. Die Katharsis des Aristoteles. Aesthätisch-kritische Untersuchung (Neue Allgem. Zeitschr. f. Theater u. Musik, № 29, Leipz., 1867). — H. Bonitz; Aristotelische Studien. V. Ueber πάθος und πάθημα im Aristotelischen Sprachgebrauch. Wien, 1867. — I. H. Reinkens. Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie. Wien, 1870. — A. Baumgart. Pathos u. Pathema im Aristotelischen Sprachgebrauch. Königsb., 1873. — O. Kuehn. De catharsis notione qualis constituta fuerit ab Aristotele. Marb. Cathorum, 1874. — Fr. Heidenhain. De doctrinae artium Aristotelis principiis. Berl., 1874. — R. Baumgart. Der Begriff der tragischen Katharsis (Jahrb. f. Class. Philol. 1875, 81 — 118). A. Döring. Die Kunstlehre d. Aristoteles. Jena, 1876, S. 248 — 339. P.—Manns. Die tragische Katharsis. Programm des Gymnas. zu Emmerich, 1877. — A. Büllinger. Der endlich entdeckte Schlüssel zum Verständniss der Aristotelischen Lehre von der tragischen Katharsis. Münch. 1878. — H. Siebeck Zur Katharsisfrage (Jahrb. f. Class. Philol. 1882, S. 225—237).— A. Steinberger. De catharsi tragica et qualis ea fiat in Euripidis fabulis. Stadtamhof, 1882.— R. Philipson. Die tragische Furcht bei Aristoteles (Jahrb. f. Class. Philol. 1882, S. 541 — 544). — P. Manns. Die Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis und Hamartia. Karlsruhe, 1883. — J. Tumlirz. Die tragischen Affekte Mitleid und Furcht nach Aristoteles. Wien, 1885. — A Dehlen. Die Theorie des Aristoteles und die Tragödie der Weltanschauung. Götting., 1885. — G. Günther. Grundzüge der tragischen Kunst aus dem Drama d. Griechen entwickelt. Leipzig-Berlin. 1885. — H. Weil.

Les Phéniciennes et la purgation des passions (Journal des Sav. 1889. mars-avr.). — H. Gartelmann. Dramatik. Kritik des Aristotelischen Systems u. Begründung eines neuen. Berl., 1892. — H. Laehr. Die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles. Berl., 1896.—A. v. Berger. Wahrheit und Irrthum in der Katharsistheorie d. Aristoteles (приложение к Th. Gomperz. Aristoteles' Poetik. Leipz., 1897). — F. Seiler. Die Aristotelische Definition der Tragödie im deutschen Unterrichte. Festoul, 1900.— A. Berger. Ueber Drama u. Theater. Fünf Vorträge. Leipz., 1900. — C. Shönermark. Die tragischen Affecte bei Aristoteles. Prag, I, 1901; II, 1902. — F. Knocke. Begriff d. Tragödie nach Aristoteles. Berl., 1906.—A. Döriug. Die Kunstlehre d. Aristotelischen Theorie d. Dramas u. Erklärung einiger Hauptpunkte derselben (Jahresb. d. Gymnas. in Znaim für das Schuljahr. 1906/7).—F. Knocke. Ueber die Katharsis d. Tragödie nach Aristoteles. Berl., 1908.—H. Otto. Kennt Aristoteles die sogenaunte tragische Katharsis? Berl,, 1912. — H. Otto. Zur κάθαρσις τῶν παθημάτων (Zeitschr. f. die Oesterr. Gymn. Bd. 68, 1917, 145 ff.).— T. Mesk. Wo hat Aristoteles den Ausdruck κάθαρσις τῶν παθημάτων erklärt? (Wiener Studien, 1917, 1 ff.).—A. Dyroff. Ueber die Aristotelische κάθαρσις (Berl. Phil. Woch. 1918, 615—624; 634—644)—Pfaff. Die κάθαρσις auf Grund der syrisch-arabischen Uebersetzung (Soktates, VI, 1918, 361 f., Referat). — I. I. Hartmann. κάθαρσις τῶν παθημάτων (Mnemosyne, Bd. XLVI, 1918, 271 — 280).— E. Howald. Eine vorplatonische Kunsttheorie (Hermes, 1919, LIV, 187—207).

C) Важнейшие исследования

D. Heinsius. De constitutione tragica secundum Aristotelem. Lugd, 1610. — I. I. Valett. Ar—is De arte Poetika liber in de re tragica commentationem revocatus. Goslar, 1822. — F. von Raumer. Ueber die Poetik d. A. und seine Verhältniss zu den neuen Dramatikern. Berl., 1829. — E. Müller. Geschichte der Theorie d. Kunst bei den Alten. Breslau, 1834 - 37. — L. Spengel. Ueber die Poetik A — es (Abhandlungen d. Münch. Akad. d. Wiss. Hist-Philol. Cl. 1837, II, 209—226). — H. Martin. Analyse critique de la Poétique d'Aristote. Caen, 1836. — H. Dünzer. Rettung d. Aristotel. Poetik. Braunschw., 1840. —L. Rosenfeld. Ueber die gegenwärtige Gestalt der Aristotel. Poetik u. über Verhältniss derselben zur deutschen Literatur. Reval, 1842. — V. Raumer. Ueber die Poetik d. A—es. Berl., 1842.— I. T. Mommsen. De A—is Poeticae cap. I—IX. Halle, 1842. — I. Hartung. Lehren der Alten über die Dichtkunst. Homburg — Gotha, 1844. — Cron. De loco Poetices A—is, quo Euripides poetarum maxime tragicus dicitur. Erlangen, 1845. — G. F. Shoemann. De A — is censura carminum epicorum. Gryphisw., 1853. — I. Bernays. Ergänzung zur Aristotelischen Poetik

(Rh. Mus. 1853, VIII, 566 ff.). — O. Marbach. Die Dramaturgie des A—es. Leipz., 1861. — F. Susemihl. Studien zur Aristotel. Poetik (Rh. Mus. 1863, XVII, 366 ff., 1864, XIX, 198 — 199). — L. Spengel. Aristotelische Studien. IV Poetik (Abhandl. Bayer. Akad. Hist.-philos. Cl. 1866, XI, 271 — 346), Münch., 1866. — H. Bonitz. Aristotelische Studien. Wien, 1862—67. — G. Teichmüller. Aristoteiische Forschnngen. Halle, 1867—69.—W. Friedrich. Quaestiones in A—is librum, qui inscriptus est Περὶ ποιητικῆς (Jahresbericht Gymnas. zu Mühlhausen, 1872).—R. Schultz. De Poetices Aristoteleae principiis. Berl., 1874. — A. Döring. Die Kunstlehre d. A—es. Jena, 1876.—F. Heidenhain. Die Arten der tragödie bei A—es. Beiträge zur Erklärung d. Poetik u. zur Gesch. der aesthetischen Kritik bei den Alten. Berl., I, 1876; II, III, Berl., 1887. — R. Klobasa. Die von A. in der Poetik für die Tragödie aufgestellten Normen u. ihre Anwendung auf die Tragödie d. Sophokles. Prag., 1887. — Menedez Pelayo. De la Poetica de Aristoteles (Rivista Hispano-Americana, 1882 16 dec.). — A. Roemer. Die Homercitaten u. dle Homerischen Tropen des A — es (Sitzungsb. d. Bayer. Ak. Phil. — Hist. Cl. 1884). — E. Ierusalem. Ueber die Aristotel. Einheiten im Drama. Leipz., 1885. — W. Schorer. Poefik. Berl., 1888. — H. Diels (O книге D. S. Margoliouth, Analecta orientalia Deutsche Lit.-Zeit. 1888, 159 ff. Berl. Akad. 1888, 49 ff. Berl. Phil. Wo. 1891, 154 ff). — E. Egger. Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs. P. 1886. — H. Viehoff. Die Poetik auf Grundlage d. Erfahrungslehre. Trier, 1888. — Th. Gomperz. Zu A—es Poetik I, II, III, (Sitzungsb. Akad. Wien, 1888, 1896), IV (Eranos Vindobonensis, Wien, 1893).—C. M. Mulvany. Remarkes on Aristotle Poetik c. 19—22 (Class. Review, 1893, VIII, 396).— H. Baumgart. Zur Lehre d. A-es vom Wesen der Kunst und des Dichtung (Festschr. L. Friedländer, Leipz., 1895, S. 1 ff.).— Fr. Susemihl. De A—is primordiis comoedae atticae (Revue de Philol., 1895, 197 sq). — W. Pesch. Einige Bemerkungen über das Wesen u. die Arten d. dramatischen Poesie angeknüpft an der Poetik. Trier, I, 1895; II, 1896.—J. Vahlen. Hermeneutische Bemerkungen zu A — es Poetik (Sitzungsb. d. Preuss. Akad. 1897, XXIX, 626 ff.). S.-A. Berl., 1898. — W. Bachmann. Die Aesthetischen Anschauungen A—es. Progr. Nürenb. Altes Gymnas., 1902. — E. Szanto. Zu A—es Poetik (Festschr. Th. Gomperz. Wien, 1902, S. 275 f.). — I. Volkert. Aesthetik des tragischen. Münch., 1906.— Felsch. Quibus artificiis adhibitis poetae tragici graeci unitates illas et temporis et loci observaverint. Leipz., 1907. — S. Gayer. Wie verhalten sich die griechischen Tragiken zu den Worten in der Poetik des A—es 1455 b 15 c 17: ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα? Dillingen, 1908.— G. Freytag. Die Technik des Dramas. Leipz., 1908. — R. Wolf. Die Bezeichnungen von Ort n. Zeit in der attischen Tragödie. Berl., 1911.—V. Wròbel. A—is de epopoeae et tragoediae gene-

ribus qnae fuerit doctrina (Eos, 1911, XVII, 14—39).—J. Vahlen. Beiträge zu A—es Poetik. Neudruck besorgt von H. Schöne. Leipz.-Berl. 1914. — E. Howald. Zu A—es Poetik (Philol. Wo. 1921, XLI, 999--1008). — A. Rostagni. Aristotele e aristotelismo nella storia dell' estetica (Studi Italiani di Filologia classica. 1922, II, 1--147). — L. Lucas. The reverse of Aristotle (Class. Review. 1923, p. 98—104). — A. Gudeman. Zur Ueberlieferung der Arisiotelischen Poetik (Satura Berolinensis. Berl., 1924).— K. Borinski. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipz. 1914—1924. — Lane Cooper. The Poetics of Aristotle, its meanings and influence. Oxf. 1924. G. Méautis. Beitrag zu Aristot. Tragödichdefinition (Phil. Wo. 1925, S. 174 f).

VI. Объяснение знаков

( ) Вставка в текст, сделанная переводчиком.

[ ] Слова, признаваемые позднейшей вставкой в рукописи Аристотеля.

* Порча текста.

Указатель собственных имен в Поэтике Аристотеля

(Объяснение имен дано в примечаниях к тексту)

ОГЛАВЛЕНИЕ

стр.

ОПЕЧАТКИ И ПОПРАВКИ

Стран.	Стр.	Напечатано:	Следует:
20	8 сн:	Rhet. VII	Polit. VIII.
22	6 св:	IV	VI
29	20 сн:	седьмая	девятая
31	15 св:	котороя	которое
83	11 сн:	1419	1413
89	22 сн:	трагедии	речи, слова
98	12 сн:	XI	II
98	10 сн:	XI	II
98	8 сн:	1040	1403
100	13 св:	XXV	XXIV
100	6 сн:	4032	403/2
105	11 в:	XX	XXI
111	11 св:	νοῦν	νῦν
111	15 св:	γενόομενον	γενόμενον
112	5 св:	Bergays	Bernays
115	5 сн:	Tragödichdefinition	Tragödiendefinition

Цена 1 р. 50 к.

СКЛАД ИЗДАНИЙ:
МАГАЗИНЫ «ACADEMIA»

Ленинград, пр. Володарского, 40. Тел. 138-98.
Москва, Тверская 29. Тел. 545-13.